ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ
ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ

ಸಿ.ಎಂ.ಬಿ. ಕೊಡ್ಲಿಕೆರೆ

"ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧ"

೨೦೦೪

ಪರಿವಿಡಿ

86

ಭಾಗ - ಒಂದು

೧. ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪ

ಉದ್ದೇಶ

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಹತ್ವದ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳು ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಕವಿಯ ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆಯ ವಿಧಾನದಲ್ಲೇ ಒಂದಾಗಿರಲೂಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದಂಥ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ನಿಜಕ್ಕೂ ಕುತೂಹಲಕಾರಿ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪ ಎಂಥದು? ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳ ರಸ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ನೆಲೆ ಯಾವುದು? ತತ್ತ್ವಾಂಶಗಳು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಬಗೆಯಾದರೂ ಹೇಗೆ? 'ತನ್ನ ಕಾಲದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಸಾಹಿತಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ' ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಲೀವಿಸ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಸಾಹಿತಿಯು ತನ್ನ ಸೃಜನಶೀಲ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಗಾಢ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ, ತತ್ತ್ವ ದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಿರಬಹುದಲ್ಲವೆ? ಅವನದ್ದಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೊಂದು ಲೇಖಕನ ಬರಹಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಿರಬಹುದಲ್ಲವೆ? ಆತ್ಯಂತಿಕ ಸತ್ಯವೆನ್ನಬಹುದಾದ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾರ್ಯವಾಗಿರಲಾರದು. ಹಾಗಾದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸ್ವತಃ ಶೋಧಿಸುವುದೇ? ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಬಹುದಾದರೆ ಕಾವ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಗಳು ಸಿದ್ಧಾಂಶಗಳೋ ಅಥವಾ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳೋ? ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಹಂಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ವಾದಿಸುವ, ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳೂ ಇಂಥ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನವು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಬಂಧದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು, ಮಾದರಿಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು, ಅಂಥ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು, ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು, ಅಂಥ ಪರಿಶೀಲನೆಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಮಾದರಿಗಳ ಕುರಿತು ಹೊಸ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಪಡೆಯುವುದು, ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿದಲ್ಲಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಮಾದರಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನ, ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದೇ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧ ಕೆಲ ಬಿಡಿಲೇಖನಗಳು ಇದುವರೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಡಾ. ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜರ 'ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು ಮತ್ತು ಶೈವಪ್ರತಿಭೆ' ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಅನನ್ಯ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನಕಾರ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಮಾದರಿಗಳ ಕುರಿತು ಮಾತ್ರ ಇದೇ ಆರಂಭಿಕ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಈವರೆಗೆ ಕನ್ನಡ, ಸಂಸ್ಕೃತ (ಭಾರತೀಯ) ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಬಂಧ ನಡೆದಿರುವ ಚರ್ಚೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ಧಾತುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೊಳಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಗ್ರಹಣೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ವಿವರಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಜರುಗಿರುವುದೇ ಹೊರತೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆ ಅಥವಾ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಬಂಧದ ಚರ್ಚೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುವ ಮಾದರಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದ್ದು ಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಿಚಾರಗಳ ಸಂಗ್ರಹಣೆಯು ಅದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ನಮೂನೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡ ಬಳಿಕ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಕೆಲ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಮಾದರಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಗಳ ಆಯ್ಕೆಯು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಡೆದಿದೆ. ಅಧ್ಯಯನ ನಿರೂಪಿಸುವ ನಾಲ್ಕಾರು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ತೋರಬಲ್ಲ, ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ಈ ಮಾದರಿಗಳೊಡನೆ ಒಡನಾಡುವ, ತಿಕ್ಕಾಡುವ, ಸೃಜನಶೀಲ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅನನ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳಗುವ, ಬೆಳೆಯಿಸುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆಯ ಮಾನದಂಡಗಳಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲಕ್ಕೂ, ಎಲ್ಲಾ ಚಳುವಳಿ, ಪಂಥಗಳಿಗೂ ಇಷ್ಟು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಅಥವಾ ಕೆಲ ಪಂಥಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ, ಇಂಥಿಂಥ ಕವಿಗಳು ಇರಲೇಬೇಕೆಂಬ ಕಟ್ಟುಪಾಡು, ಇಂಥಿಂಥ ಕವಿಗಳ ಇಷ್ಟಿಷ್ಟು ರಚನೆಗಳಾದರೂ ಇರಲೇಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಬಂಧ- ಇವಾವವೂ ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲ.

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ಅಧ್ಯಯನ ನಿರ್ಮಿಸಿರುವ ಮಾದರಿಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ, ಸಮರ್ಪಕತೆ ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನಕಾರ ಅನುಸರಿಸಿರುವ ಮಾರ್ಗವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಹೀಗೂ ಹೇಳಬಹುದು: ಈ ಅಧ್ಯಯನ ರಚಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾದರಿಗಳು ಯಾವುದೇ ಕನ್ನಡ ಕವಿತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಷ್ಟು ಬಲಿಷ್ಠವಾಗಿವೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಹೊಂದಲಾಗಿದೆ. ಒಂದೊಂದು ಮಾದರಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೂ ಹದಿನೈದರಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಎಷ್ಟು ದೂರದವರೆಗೂ ಬೆಳೆಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನದ ಅವಧಿ, ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಪುಟಸಂಖ್ಯೆ ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಕೂಡ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಅಧ್ಯಯನದ ಸ್ವರೂಪ

ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಭಾಗಗಳಿವೆ.

(ಅ) ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಮಾದರಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ

(ಆ) ಮಾದರಿಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪರೀಕ್ಷೆ

(ಅ) ಮೊದಲ ಭಾಗ: ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಇದುವರೆಗೂ ನಡೆದಿರುವ ಚರ್ಚೆಗಳ ಒಂದು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ನೋಟ ಆರಂಭದಲ್ಲಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವು ಇನ್ನಿತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧಕ್ಕಿಂತ

ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವೆಂಬ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೂ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಮುಖ್ಯ ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ ಕೆಲ ಮಹತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಕುರಿತೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಧ್ಯಯನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾಗುವ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

(ಆ) ಎರಡನೆಯ ಭಾಗ: ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಎಪ್ಪತ್ತು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮಾದರಿಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು ಓದಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದಂಥ ಸೃಜನಶೀಲ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಮಾದರಿಗಳು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ರೂಪವನ್ನು ತೋರುವಾಗಲೂ ಆಳವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ಆ ಮಾದರಿಯೊಳಗೂ ಒಂದೊಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲೂ ವಿಭಿನ್ನ ಒಳಮಾದರಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಅಂಥ 'ಏಕತೆಯೊಳಗಿನ ವಿಭಿನ್ನತೆ'ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ಈ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪರೀಕ್ಷೆಯ ಬಳಿಕ ಅಗತ್ಯ ಪರಿಷ್ಕರಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕುರಿತೂ ಮುಕ್ತಮನಸ್ಸು ಹೊಂದಿದೆ.

(ಇ) ಉಪಸಂಹಾರ: ಮೇಲ್ಕಂಡಂತೆ ನಡೆಸಿದ ವಿವರ ಅಭ್ಯಾಸದ ಆಧಾರದಿಂದ ಉಪಸಂಹಾರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನದ ಕುರಿತು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಟಿಪ್ಪಣಿಯೊಂದನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮಿತಿ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಕುರಿತೂ ಇಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆಯಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಪಡೆದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದೇ ಈ ಭಾಗದ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮ

ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ಸಂಗ್ರಹ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ನಡೆಸುತ್ತ ಮುಂಬರಿಯಲಾಗಿದೆ. ಸಂಗ್ರಹಿತ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಯ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ವಿಚಾರಗಳ ಮಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿದಂತೆ ತೋರಬಹುದು. ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಅಂಥ 'ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆ'ಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ತೊರೆದು ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ವಿವರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮ. ಮುಂದೆ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಾಗ ಮಾದರಿಗಳ ಕುರಿತು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷ್ಯವಿದ್ದರೂ ಆಯಾ ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಬಗೆಗೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಕವಿತೆಯ (ಅಥವಾ ಆಯಾ ಕವಿತೆಯ) ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತ ವಿವೇಚನೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಲಕ್ಷ್ಯ ಪಡೆದಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದ ಗಮನವು ಆ ಕವಿತೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆಕೊಂಡ ಸ್ವರೂಪದ ಕುರಿತೇ ಇದೆ. ಕವಿತೆಗಳ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಅನುಸರಿಸಿದ ವಿಧಾನವನ್ನು 'ವ್ಯಾಪ್ತಿ' ವಿಭಾಗದಲ್ಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾದ ಕವಿತೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ತೀರ ಮಿತವಾದುದು. ಅಧ್ಯಯನದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಮಾನವೀಯ ಮಿತಿಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಕೊಡಬಹುದಾದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ 'ಮಾದರಿಗಳ' ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು, ಅವಶ್ಯಕ ವಿಧಾನ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು, ವಿಸ್ತೃತ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂಬುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನಕಾರನ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿದೆ.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು, ಆಕರಗಳು

ಉಲ್ಲೇಖ, ಆಕರಗಳನ್ನು ನೀಡಲು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಕ್ರಮ ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ

(ಅ) ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ಪ್ರಬಂಧದ ಒಳಗೆ ನೀಡುವಾಗ ಆಕರವನ್ನು, ಉಲ್ಲೇಖದ ನಂತರವೇ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಕರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಾಗ ಕರ್ತೃವಿನ ಹೆಸರು, ಪ್ರಕಟಣೆಯ ವರ್ಷ ಹಾಗೂ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾದ ಭಾಗ ಆಕರದ ಎಷ್ಟನೆಯ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ, ಮೀಮಾಂಸಾಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವಾಗ ಕೃತಿ, ಕೃತಿಕಾರರ ಹೆಸರು ಮಾತ್ರ ನೀಡಿದೆ (ಪ್ರಕಟಣೆಯ ವರ್ಷ ಸೂಚಿಸಿಲ್ಲ). ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಬರಹಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಅಧ್ಯಯನಕಾರ ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿದ ಸಂಪಾದಿತ ಕೃತಿಯ ಸಂಪಾದಕರ ಹೆಸರು, ಪ್ರಕಟಣಾ ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಆದಿಪುರಾಣದ ಕುರಿತು ಬರೆಯುವಾಗ (ಆದಿಪುರಾಣ (ಸಂ); ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ ಕೆ.ಎಲ್., ೧೯೯೯) ಎಂದು ನಮೂದಿಸಿದೆ. ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆಯ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಮೂಲಗ್ರಂಥ ಇಲ್ಲವೆ ಲೇಖನದ ಬಗೆಗಿನ ವಿವರಗಳು ಆಕರ ಸೂಚಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ.

(ಆ) ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಆಂಗ್ಲ ಆಕರಗಳ ಸೂಚಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ. ಲೇಖಕರ ಹೆಸರುಗಳ ಅಕಾರಾದಿ ಅನುಸರಿಸಿ ಈ ಸೂಚಿಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದೆ.

ಗುರಿ

ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಗುರಿ ಹೀಗಿದೆ:

(ಅ) ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ನಡೆದಿರುವ ಚರ್ಚೆಗಳ ಮುಖ್ಯಧಾತುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದು. ಇದು ಅಧ್ಯಯನದ ಸಿದ್ಧತೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

(ಆ) ಸಂಗ್ರಹಿತ ವಿಚಾರ, ವಿವರಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೊಳಪಡಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕೆಲ ಮಾದರಿಗಳ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವು ಈ ಮಾದರಿಗಳ ರಚನೆಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿರುತ್ತದ.

(ಇ) ಈ ಮಾದರಿಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು. ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳೆರಡರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ನಾವು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಅಧ್ಯಯನವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಂವಾದವನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಿರುವಷ್ಟೂ ಬೆಳೆಯಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿ

ಮೇಲೆ ವಿವಿಧ ತಲೆಬರಹಗಳಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಅಧ್ಯಯನವು ಈ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳ ಸಂಯೋಗದ ನಮೂನೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ನಮೂನೆಗಳ, ರೀತಿಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಮಯತೆ, ಸ್ವಾರಸ್ಯ, ಗಹನತೆಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಆಸಕ್ತಿಯೇ ಹೊರತೂ ಸಮಗ್ರ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ಈ ಸಂಪ್ರಬಂಧದ ಕಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲು ತೊಡಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಅಧ್ಯಯನವಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಆಸಕ್ತಿ ತಳೆಯಲಾಗಿದೆ. ಪುನಃ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಈ 'ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆ' ಸಮಗ್ರತೆಯ ಕುಗ್ಗಿಸಿದ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲ. ನಾವು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಪ್ರಮುಖ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಕವಿತೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಗೊಳ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರಿವು ಪಡೆಮುಕೊಳ್ಳುವ, ಆ ಕುರಿತ ಸಂವಾದವನ್ನು ಒಂದಷ್ಟು ದೂರಕ್ಕಾದರೂ ಮುನ್ನಡೆಸುವ ಇರಾದೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿರುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ❖

೨. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ: ಒಂದು ಪ್ರವೇಶ

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಪಾತ್ರ ಬಹು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಈ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಬಹು ದೀರ್ಘಕಾಲದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಚರ್ಚೆಯ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪಲ್ಲಟಗಳುಂಟಾಗಿವೆ, ಹೊಸ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿವೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಾಗುವುದೆಂಬ ವಾದಗಳಿಂದ ತೊಡಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಕ್ಷಿತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ವಾದಗಳವರೆಗೆ ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲದಿಂದ ನಡೆದು ಬಂದಿರುವ ಚಿಂತನ-ಮಂಥನಗಳ ವಿಸ್ತಾರವಿದೆ. ಇಂಥ ವಾದಗಳ ಒಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಉಪಕರಣದಂತೆ ಕಂಡರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳು ಸಾಹಿತಿಯ ಅನೇಕ ಉಪಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಎಂದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಚಿಂತನಕ್ರಮ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಚಿಂತನಕ್ರಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳು ಮೈಗೂಡಿಕೊಂಡಿರಬೇಕೇ ಹೊರತು ಮನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ವಲಸೆ ಹಕ್ಕಿಗಳಾಗಬಾರದು ಎಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿವಿಧ ನಿಲುವುಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳಬಹುದಾದದ್ದು. ವಿವರವಾದ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ತುದಿಗಳ ನಡುವಿನ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಬೆರೆಯುವುದುಂಟು, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ಸ್ವ-ವಿರೋಧವುಳ್ಳ ಹೇಳಿಕೆಗಳಾಗಿ ಕಾಣುವುದುಂಟು. ಅದು ಹೇಗಿದ್ದರೂ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲೂ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲೂ, ಇವೆರಡೂ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳೂ ತತ್ತ್ವ ಮಥನಕ್ಕೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಳಪಡುವ ಆಧುನಿಕರ ಹೊಸ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲೂ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆಯುವ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಅರಿಯುವುದು ಲಾಭದಾಯಕ. ಈ ಕುರಿತು ಅಭ್ಯಾಸ, ಪರಿಶೀಲನೆ ಮುನ್ನಡೆಸುವ ಮುನ್ನ 'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕ.

ಜೀವನದ ರಹಸ್ಯಾಂಶಗಳ ಕುರಿತು ಕಾವ್ಯವು ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದೊಳಗೆ ತೋರುವ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯೇ ಅದರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಜೀವ, ಜಗತ್ತು, ಜೀವನ, ಇಂದ್ರಿಯಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ನಿಲುಕುವ ಮತ್ತು ನಿಲುಕದ ಸಂಗತಿಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳ ಕುರಿತು ಕಾವ್ಯವು ತಳೆಯುವ ನಿಲುವು, ಪಡೆದಿರುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆ, ಶೋಧಿಸಬಯಸುವ ಅಂಶಗಳು, ಲೋಕಜೀವನದ ಬೀಜಾರ್ಥ, ಗೂಢಾರ್ಥ, ಒಡಪು, ರಹಸ್ಯಮಯತೆ ಮುಂತಾಗಿಯೂ ವರ್ಣಿಸಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ಹಿಡಿಗಟ್ಟು (concept) ಕವಿಯ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ, ದರ್ಶನ, ತತ್ತ್ವಗ್ರಹಿಕೆ, ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆ, ನೋಟಕ್ರಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂಥದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿ, ದರ್ಶನಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಗಳು ಅನೇಕ ವಿಧಗಳಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬಹುದಾದರೆ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತಗೊಂಡ ಕವಿಯ ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮೂಲಕ 'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ'ಯಾಗಿ ಹೊರಪಡಿಸಿ ತೋರಬಹುದು. ಅಂದರೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯು ಅನುಭವ ಲೋಕದ ಕುರಿತು ಕವಿಯ ಮೂಲಭೂತ ಧಾರಣೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂಥದು. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವ, ಅದರಲ್ಲಿ ಅವ್ಯಕ್ತವೆನಿಸುವಾಗಲೂ ಅಖಂಡವಾಗಿಯೇ ಇರುವ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೂ ಒಂದು. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು, ಸಂಗತಿಯನ್ನು, ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು, ಎಷ್ಟು ನೋಡಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ಕವಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ

ವಿಧಾನವೇ. ಕವಿಯು ಅನುಭವವನ್ನು ತೂಗಿ ಬೆಲೆಗಟ್ಟುವ ವಿಧಾನವೆಂದೂ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಗಳ ಶೋಧನ, ಸಂಸ್ಕರಣಗಳು ನಡೆದಿರುತ್ತವೆ, ಬರಿಯ ಸಂಕಲನವಲ್ಲ. ಇಂಥ ಮಂಥನಕ್ಕೆ ಕಡಗೋಲು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ.

ಬೀಜರೂಪಿಯಾಗಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕಾವ್ಯದ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಉಸಿರಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದೊಳಗೆ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಕವಿಯ ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿದಾಗ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಒಡಮೂಡುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅನುಭವಗಳ ಸಂಸ್ಕರಣ ಇಂಥ ವೈಚಾರಿಕ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದೊಳಗೆ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಐಂದ್ರಿಯಕ ಸಂವೇದನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತುಹೋದ ತತ್ತ್ವಾಂಶವನ್ನು ಚರ್ಚೆಯ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ನಿಜವೇ. ಹೂವಿನ ಪರಿಮಳದಂತೆ, ಹಣ್ಣಿನ ಸವಿಯಂತೆ, ಬಾನನೀಲಿಯಂತೆ, ಪ್ರತಿಭಾಲೋಲಕದ ಕಿರಣಗಳಂತೆ ಬೆರೆತ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿಯೊಳಗೇ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಒಳವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವ ಗಾಢವಾಗುವುದು, ಗಹನ ಎನಿಸುವುದು ಅದರೊಳಗೆ ನಡೆವ ತತ್ತ್ವಮಥನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದಲೇ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯ ಮೌಲಿಕತೆಯನ್ನು, ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು, ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಬಹುದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಅದರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೇ. ಇದು ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿಯೊಳಗೇ ನಾವು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ತತ್ತ್ವವಿನ್ಯಾಸದ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಮಾತು. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯು ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಸಾವಯವ, ಜೀವಂತ ಘಟಕವೇ ಆಗಿದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಮಿಡಿತ, ಸ್ಪಂದನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ ಉಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವು ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ, ಒಂದು ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವ ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ, ನಮ್ಮ ಅರಿವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಪಡೆಯುವುದು, ಕವಿಯ ರೂಪಕ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ ಚಿಂತನಕ್ರಿಯೆಯನ್ನಾಗಿಯೂ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿಯ ಬೀಸಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ತೊಡಗಿದಾಗ. ಉಪದೇಶಾತ್ಮಕ ಕಾವ್ಯ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತತ್ತ್ವಗಳು ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ ಉಳಿದಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಕಾವ್ಯದ ಛಂದೋ ಆಕೃತಿಯ ಒಳಗೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಉಪಮೆಗಳ, ರೂಪಕಗಳ, ಅಲಿಗರಿಗಳ ಸಹವಾಸದಲ್ಲಿ ಅವು ಸಾಕಷ್ಟು ಭಿನ್ನರೂಪವನ್ನೇ ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ ಎನ್ನಬೇಕು.

ಕವಿಯ, ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯ ಜೀವನಾನುಭವವೇ. ಆದರೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಪಡೆಯುವ ಅರ್ಥ, ಗ್ರಹಿಕೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಮಗೆ ಆ ಆಕೃತಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಲಭ್ಯವಾಗುವುದು. ಕವಿ ತನ್ನ ಅನುಭವದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ, ಅಂಗಗಳನ್ನೂ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಧ್ಯ. ಗಂಭೀರ ಆಸಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರಧಾನಕವಿಗಳು ತತ್ತ್ವಗಳಿಗೆ, ತತ್ತ್ವಮಥನಕ್ಕೆ ಹಿಂಜರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಭಾವಿಸುವವರು ತುಂಬ ಗಾಢವಾದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಬಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾರರು. ಗಾಢ ತತ್ತ್ವಾಂಶಗಳಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಲಾರದ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ ನಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನೂ ಹಿಗ್ಗಿಸಲಾರದು, ಪೋಷಿಸಲಾರದು. ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಗಳ ಕವಿ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ತನ್ನ ಕರಣಗಳನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ತೋರುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯ ಗಹನತೆಗೆ ಅದರ ತತ್ತ್ವಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದೆಂದಷ್ಟೇ ಕೃತಿಯ ತತ್ತ್ವಭೂಮಿಕೆಯು ಅದರ ಕಲಾತ್ಮಕ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು ವರ್ತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ನಿಜ. ಒಂದು

ಕಲಾಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಗಳು ಜೀವನಾನುಭವದ ನಿಕಷದಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಅಥವಾ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಗಳು ಖಚಿತರೂಪದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಾಗಿ, ವಾಕ್ಯಗಳಾಗಿ, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವು ಅಂಥ ಖಚಿತತೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಡ್ಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳು ಶೋಧಿತಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಭಿನ್ನವಾದವು. ಕಾವ್ಯವು ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅಥವಾ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ ತನ್ನ ವಸ್ತುಲೋಕವನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಅನೇಕ ಸ್ವರೂಪದವು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಹಂತಗಳನ್ನು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೇ ನಿರ್ವಹಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕವಿಯ ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನೇ ರೂಪಿಸುವಷ್ಟು ಆಳವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅನೇಕ ಸಲ ಕವಿಯು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿರದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಅದು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಬಳಿಕವೇ ಕವಿಯೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯು ಕವಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಹಾಗಲ್ಲದೆಯೂ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಅನೇಕ ಸಂವೇದನಾತ್ಮಕ ಅನುಭವಗಳ ವೈಚಾರಿಕ ಸ್ವರೂಪ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಅನುಭವಗಳ ಸಂಕಲನ ಮತ್ತು ನಿವೇದನೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಶೋಧನವನ್ನೂ ಕವಿಕಾರ್ಯ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಾಷೆಯೂ ಅಂಥ ಪರೀಕ್ಷಣದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಡುಭಾಷೆ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ವಕ್ರೀಕರಣ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ರೂಪ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. 'ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ'ಯಾದ ಭಾಷೆ 'ಕಾವ್ಯೋಪಯೋಗಿ'ಯಾಗಲು, 'ಭಾವೋಪಯೋಗಿ'ಯಾಗಲು ಮತ್ತು ಶೋಧನ, ಪರೀಕ್ಷಣಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಲು ಪಡೆಯುವ ರೂಪಾಂತರ ಅನೇಕ ಆಯಾಮಗಳುಳ್ಳದ್ದು. ಭಾಷೆಗೆ ಅಂಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ತಂದುಕೊಳ್ಳದೆ ಕಾವ್ಯ ಅನುಭವ ನಿವೇದನೆಯ ಸಾರ್ಥಕ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಲಾರದು. ಕವಿತೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳು ಅಥವಾ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕವಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಅವೇನೂ ನಿಶ್ಚಲ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಶಬ್ದಗಳು ಸ್ವತಃ ಗತಿ, ಚಲನೆಯುಳ್ಳ ವಸ್ತುಗಳು. ವಿಚಾರಗಳ ಹಾಗೆಯೇ ಅವೂ ಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಅವು ಭಾಷೆಗೆ ಸಂವಹಿಸುವ ಕಾಲುವೆಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ವಸ್ತುತಃ ಅವು ಕಾವ್ಯನಿರ್ಮಾಣದ ಜೀವಕೋಶಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅವು ಕಾವ್ಯದ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಹೊರಳಿಸುವ ಮತ್ತು ಯಾವತ್ತೂ ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸುವ ಜೀವಧಾತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಶಬ್ದಗಳೊಡನೆ, ಶಬ್ದಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯೊಡನೆ ನೇರವಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ಅಂಗಾಂಶವೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದಾಗಿದೆ. ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡುವುದಾದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಅನೇಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲಕ ನೇರಮಾತಿನ ವಾಕ್ಯರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವೇ ತತ್ತ್ವಗಳು ರೂಪಕಗಳಾಗಿ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ ತಮ್ಮೊಳಗೊಂದು ರಹಸ್ಯಮಯ ವಿಶ್ವವನ್ನು ಬಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಇಂಥ ಸಂಗ್ರಾಹಕ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ, ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ನಿಗೂಢ ಶಕ್ತಿಯ ಪಾಲೂ ದೊಡ್ಡದು.

ಕಾವ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಅಥವಾ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವೇನು? ತತ್ತ್ವ ಗಾಢವಾದದ್ದು, ಗಂಭೀರವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಕೃತಿಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮರೆಮಾಡಿ, ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿ ಅಥವಾ ನಿರಾಕರಿಸಿ ಅದರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಬೆಳೆದರ ಸಾಧುವೇ? ಇದು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾದ ಮಹತ್ತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳು ಗಹನವಾಗಿದ್ದೂ ಅವು ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತ ಪರಿಶೋಧನೆಗೊಳಪಡದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕೃತಿಯ ಅನುಭವ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಪರಿಶೀಲನೆಗೊಳಪಡಿಸುವ ಪರಿಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಕೃತಿಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ಭಂಗ ತರುವಂತೆ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳು ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಕೃತಿಗಳು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಸೂಕ್ತ ಮಾದರಿಗಳೆನಿಸಲಾರವು. ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳು ಸಹ ಕಾವ್ಯದೊಳಗೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುಗಳೇ (artistic materials) ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವು ಕವಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯದ ಆಳ-ಅಗಲಗಳನ್ನು ವರ್ಧಿಸುತ್ತವೆ. ಕವಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆ ಶೋಧನೆಯ, ಚಿಂತನೆಯ, ಸಂಸ್ಕರಣದ, ಹೊಸತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುವುದು ತನ್ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಒಳನೋಟಗಳಿಂದಲೇ. ಹೀಗೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಕಲಾವಸ್ತುವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಕಲಾನುಭವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಕಲಾಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಅದು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವರ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಮಾನದಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಅದು ಪ್ರಧಾನವಾದುದು.

ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಬದುಕಿನ ಮೂಲಸಂಗತಿಗಳೊಡನೆ ಕಾವ್ಯವು ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ ಎಂದು ಈಗಾಗಲೇ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದೆ. ಇದರೊಡನೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಮಾತೆಂದರೆ ಅದು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಕೃತಿಯೊಂದು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದು. 'ತತ್ತ್ವ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಏನಿರುವುದೋ ಅದು', ಸ್ವರೂಪ, ಸಾರ, ಸತ್ಯ, ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧ ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯ (ಕಲೆ) ಮತ್ತು 'ವಸ್ತುಸತ್ಯ'ದ ಸಂಬಂಧವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ 'ಏನಿರುವುದೋ ಅದು', ಸನಿಹವೆನಿಸುವಷ್ಟೇ ದೂರದ್ದು, ಪರಿಚಿತವೆನಿಸುವಷ್ಟೇ ಗೂಢವಾದದ್ದು, ಕೈಗೆಟುಕುವಂತೆಯೇ ತೋರುತ್ತ ಅದರಳತೆಗೆ ನಿಲುಕಲಾರದ್ದು. 'ವಸ್ತುಸತ್ಯ'ವೆಂಬ ಮಾತು ಕೂಡ ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವಂಥದು. ಕಾವ್ಯದ 'ವಸ್ತು' ಯಾವುದು? ಶಬ್ದಗಳೆ? ಅನುಭವಗಳೆ? ತಾತ್ತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳೆ? ಈ ಮೂರೂ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಕಾವ್ಯ ಆಸಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. 'ವಾಸ್ತವಿಕತೆ' ಪಡೆಯುವ ಅರ್ಥವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಅರಿವಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಅದರತ್ತ ಕೈಚಾಚುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳು ವರ್ಧಿಸುವಂತೆಯೇ, ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಅದರ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಬಲಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಗಿತಾರ್ಥಗಳಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡುವ ಕವಿಯ ಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೂ ಒಂದು. ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳು ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೊದಲೇ ಅಂಗೀಕೃತ ನಿಲುವುಗಳಾಗಿ ಕವಿಯ ಕೈ ಹಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅವು ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸಿಬಿಡುವುದು ನಿಜ. ಬದಲಾಗಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಪರಿಭಾವನೆಗಳು ಕವಿಯ ಸಂವೇದನೆಯ ಜಾಗೃತ ಅಂಶಗಳಾಗಿ ವಸ್ತುಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗಿದಾಗ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯ ಅರ್ಥದ ಸೀಮೆಗಳು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಪೃಥಕ್ಕರಣಕ್ಕೆ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಒಳಪಡಿಸುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯವು ಅರ್ಥ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅರ್ಥದ ಗಡಿಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿತಾರ್ಥದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಾತ್ಮಕ

ಅಂಶಗಳು ಏಕತ್ರಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಹೆಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಗಳಿಗೆ-ಗಳಿಗೆಗೂ ಸಂಧಿಸುತ್ತಿದ್ದೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಲಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಅಂಶಗಳವು.

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲ-ದೇಶಗಳ ಮಿತಿಯಿಂದ ಪಾರುಮಾಡಿ ಅದಕ್ಕೆ ದೇಶ ಕಾಲಾತೀತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೇ. ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ದಟ್ಟಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ, ಸಂಕುಚಿತ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮಹತ್ತಾದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುವಂತ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪೂರೆಯುವ ಮುಖ್ಯಧಾತುಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೂ ಒಂದು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದೂ ಅದರಿಂದ ಹೊಮ್ಮುವ ಅರ್ಥಗಳು ಅನಂತವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಹೀಗೆ ತನ್ನ ದೇಶದ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಅವಧಿಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ದೂರ ಹರಡಿ, ಸಂಚರಿಸಿ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ, ತತ್ತ್ವಶೋಧನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಲ್ಲುದೋ ಅಷ್ಟೂ ಅದರ ಘನತ ದೊಡ್ಡದು, ಹಿರಿಮೆ ದೊಡ್ಡದು. ಕಾವ್ಯದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ವಿಶ್ವ ತತ್ತ್ವಪ್ರಕಾಶನದ ಪಾತ್ರ ತುಂಬ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಗೆ ಅಥವಾ ಕಾಲಾತೀತ ನೆಲೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ನಿಲುಗಡೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಅದರ ತತ್ತ್ವಾರ್ಥ ಮುಖ್ಯಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಆ ತತ್ತ್ವದ ಅಂತಿಮ ಗುರಿ ಮನುಷ್ಯನ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದೃಷ್ಟಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಚಿಂತನೆ. ಅವು ಕಾಲ, ದೇಶಗಳಿಂದ ಬದ್ಧವಾದುವಲ್ಲ.

ಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಗಳಿಗೊಂದು ಪರೀಕ್ಷಾ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿರುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ಯಾವುದೇ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದನ್ನಾಗಲೀ, ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ಸ್ತುತಿಸುವುದನ್ನಾಗಲೀ ಮಾಡಲಾರ. ನಿಜಜೀವನದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಬಾಳಲಾರದ, ತಾಳಲಾರದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಎದೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ಅವನು ತೋರುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿ ಯಾಗಿಸುವಾಗ ಸಂದೇಹವಾದಿಯಾಗಿಯೂ ಅವನು ನಿಲ್ಲಬಹುದು. ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹೊಸಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತಾನು ಗ್ರಹಿಸಿರದ ಮಗ್ಗುಲುಗಳಿಂದಲೂ, ಆಳದಿಂದಲೂ ವಸ್ತುಲೋಕವನ್ನು ಕಾಣಲು ಅವನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಇದು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆಯ ಅಗಾಧತೆಯಷ್ಟೇ, ತತ್ತ್ವದರ್ಶನದ ಗಾಢತೆಯನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ಸಂಗತಿಯಾದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯ ಚರ್ಚೆಯ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಅದರ ರಸಾನುಭೂತಿ, ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ದಿಂದ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕೋ, ಅಥವಾ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವಿನಿಂದಲೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮೀಮಾಂಸಕರನ್ನು ಅನೇಕ ಸಲ ಕಾಡಿದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಒಮ್ಮೆ ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗಿದೆ (ನೋಡಿ: ಪುಟ ೮). ರಸಾನುಭವವೇ ಕಾವ್ಯದ ಅಂತಿಮ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿರುವುದು ಎಷ್ಟು ನಿಜವೋ ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯದೊಳಗಿನ ತತ್ತ್ವವಿನ್ಯಾಸವು ವರ್ಧಿಸಬಲ್ಲುದು ಎಂಬುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಸಾಧಿಸದಿದ್ದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಗಳ ಮಹತ್ವಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯೂ ಉತ್ತಮವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದು; ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ತ್ವಿಕವೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಇನ್ನಿತರ ಕೊರೆಗಳು ಮರೆಯಾಗಲಾರವು. ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಒಳನೋಟಗಳು ಕಾವ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವವು. ಆದರೂ ಕಾವ್ಯದ ಯಶಸ್ಸು ಅದರ ಕಲಾಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದಲೇ ಮೂಲತಃ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯ ಏನೂ 'ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ', ಅದು 'ಇರುತ್ತದೆ'. ಆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥದ ಕುರಿತು, ತತ್ತ್ವಗಳ ಕುರಿತು ('ಅರ್ಥ' ಮತ್ತು 'ತತ್ತ್ವ' ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ) ಮಾಡುವ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳು ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದವು ಎಂಬ ವಾದವೊಂದಿದೆ. ಸಂಗೀತ ಹೇಗೆ ಸಂಗೀತವೋ, ಹಾಗೆ ಕಾವ್ಯವು 'ಕಾವ್ಯ', ಅದೊಂದು ಅನುಭವ, ಅರ್ಥೈಸಬಲ್ಲಂಥ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ಅರ್ಥದ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಅದು ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಇರಬಲ್ಲುದು. ಒಂದು ನಕ್ಷತ್ರ ಹೊಳೆಯುವುದೇಕೆಂದು ನಾವು ಕೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಹೂವಿನ ಸೌಂದರ್ಯದ ಕಾರಣವನ್ನು ನಾವು ಕೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಅರ್ಥ-ಪರಿಣಾಮಗಳ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯದ ಅಸ್ತಿತ್ವ. ಮರ ಹೇಗೆ ಮರವೋ, ಬ್ರಹ್ಮ ಹೇಗೆ ಬ್ರಹ್ಮವೋ! ಹಾಗೆ ಕಾವ್ಯವು ಕಾವ್ಯ. ಈ ನಿಲುವು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ನಿರಂಕುಶ, ಪ್ರಶ್ನಾತೀತ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. 'ರಾಮಾಯಣ', 'ಮಹಾಭಾರತ'ಗಳಿಂದ ತೊಡಗಿ ವೇಸ್ಟ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್, ಭೂಮಿಗೀತಗಳವರೆಗಿನ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮತ್ತು ಪ್ರಮುಖ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೊಮ್ಮೆ ನೆನೆದರೂ ಸಾಕು, ಅವು ಕೇವಲ 'ಇರುತ್ತವೆ' ಎಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಸಂಘಟಿತ ಅನುಭವವಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಅನುಭವವಾಗಿಯೂ 'ಇರುತ್ತದೆ'ಯಾದುದರಿಂದ ಅದರ 'ಧೋರಣೆ', 'ಒಲವು', 'ನಿಲುವು'ಗಳ ಕುರಿತು ಆಸಕ್ತಿ ತೋರುವುದು ಸಹಜವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಹೋಗುವುದು ಕಾವ್ಯದ 'ಸಂಪ್ರದಾಯ'ದಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಅದು ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಪಡೆಯುವ ಮಹತ್ವದ ತಿರುವುಗಳ ಫಲವಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಗಳು ಹಲವು. ಕಲಾತ್ಮಕ ತಹತಹ, ಸುತ್ತಲಿನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳು ಪ್ರಧಾನ ಕಾರಣಗಳೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಮರ್ಥ ಕವಿಗಳ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ಮನುಷ್ಯನ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗ ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಂಡು ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಅದು ಜಾಡುಬಿದ್ದ ದಾರಿಯಂತೆಯೂ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮೂಲತಃ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮವಾದುದರಿಂದಲೂ ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗಗಳಿಗಾಗಿ ತುಡಿಯತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಬದಲಾದ ಸಂವೇದನೆ ಹೊಸ ಆಕೃತಿಗಳಿಗಾಗಿ ಮಿಡಿಯತೊಡಗುವುದು. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಹೊಸದಾದ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾರ್ಥಕ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವವರೆಗೂ ತಣಿಯಲಾರದು. ಇದು ಆಗಲೇ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಮಾದರಿಯೊಳಗೆ ಜರುಗುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪಲ್ಲಟಗಳ ಮೂಲಕವೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಕವಿಗಳ ಹೆಚ್ಚು ಭಾವನಾತ್ಮಕವೆನ್ನಬಹುದಾದ ರಚನೆಗಳು ಲಿರಿಕಲ್ ಮಾದರಿಯವಾಗಿರುವುದು, ಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ತೋರುವ ರಚನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ದೃಢ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಮತ್ತು ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿ ತೋರುವುದು ಹಾಗೂ ಜನಪರವಾಗಬೇಕೆನ್ನುವ ರಚನೆಗಳು ಆಡುಭಾಷೆಯ, ಮುಕ್ತಬಂಧದ, ಕಾವ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಶಿಥಿಲ ರಚನೆಯ ಮಾದರಿಗಳೆನಿಸುವುದು ಇದಕ್ಕೊಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಬದಲಾಗುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗಗಳ ಸಂಬಂಧವು ನಿಕಟವಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರುವುದಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಉದ್ದೇಶ. ಬರವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ, ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಬದಲಾವಣೆಗೊಂಡ ಕವಿಯ ಸಂವೇದನೆ ಹೊಸ ಲಯ, ಭಾಷಾ ವಿನ್ಯಾಸದ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ' ಮತ್ತು 'ವೈಚಾರಿಕತೆ'ಗಳು ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಹಿಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. 'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ' ಮತ್ತು 'ತತ್ತ್ವವಿಚಾರ'ಗಳನ್ನು

ಈವರೆಗೂ ಪರ್ಯಾಯ ಶಬ್ದಗಳಂತೆಯೇ ಬಳಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದರೂ 'ವಿಚಾರ' ಅಥವಾ 'ವೈಚಾರಿಕತೆ' ಎಂಬ ಪದ ಸೂಚಿಸುವ ಬಗೆಯ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ಈ ಪದ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬೇಕು. ತುಂಬ ವೈಚಾರಿಕವಾಗುವುದನ್ನೂ, ತಮ್ಮ ಕೃತಿ ಒಂದು ವಿಚಾರದ ಸಂಗ್ರಹರೂಪವಾಗುವುದನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಲೇಖಕರು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯಕೃತಿ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ವಿಚಾರಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಖಚಿತತೆ, ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು, 'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ' ಎಂಬುದು ಅವೈಚಾರಿಕವಾದುದೂ ಆಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸರಳ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡಬಹುದಾದರೆ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕರು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಬಗೆಯ 'ವೈಚಾರಿಕತೆ' ಇರಲಾರದು, ಆದರೆ ಅದೊಂದು ಬಗೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಇದೆ. ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು, ಶ್ರದ್ಧೆಗಳನ್ನು, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅನೇಕ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಕವಿತೆಗಳೂ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಸಂಗವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತೊರೆದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಮಾದರಿ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದೇ ಇದೆ.

'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ'–ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಶಿಸ್ತು ಎಂದು ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಲಾಗಿದೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗಿದ್ದುದು, 'ಅರ್ಥ'ದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಾಗಿದ್ದುದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿ' ಆಗುತ್ತದೆ; 'ಅನುಭವ'ವಾಗುತ್ತದೆ. ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದರೆ, ಕಾವ್ಯ 'ಕಾಣಿಸುವುದರಲ್ಲಿ' ಆಸಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ 'ದರ್ಶನ', 'ಕಾಣ್ಕೆ' ಮೂಲಕ ಒಡಮೂಡಿಸುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಗಾಢವಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ, ಅನುಭವ ನೀಡುವಂಥದು. ಹಾಸುಹುಲ್ಲಿನ ಮೇಲೆ ಮುತ್ತುರತ್ನಗಳಂತೆ ಕಾಣುವ ಇಬ್ಬನಿಗಳನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯಹೋದರೆ ಬರಿಯ ನೀರಾದಂತೆ ಕೃತಿಯ ಸಂಗ್ರಹರೂಪವಾಗಿ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಹೊರಗಿಟ್ಟಾಗ ಅದು ತನ್ನ ಸ್ವರ್ಣಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ನಿಸ್ಸಾರವೆನಿಸಬಹುದು. ಶಾಸ್ತ್ರವು ನಿರೂಪಣೆಯ ವಿಧಾನವಾದರೆ ಕಾವ್ಯದ್ದು ನಿರ್ಮಾಣದ ತವಕ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಅಂತಿಮಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಅದನ್ನೊಂದು ಆಧಾರದ ಅಂಶವಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ವಸ್ತುಲೋಕದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ, ಆ ಕುರಿತ ಸೂಕ್ಷ್ಮಸ್ಪಂದನದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಹೊರತು ಅದೊಂದು ಜಡಪದಾರ್ಥವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಾದ ಕವಿ ಸ್ವಬೋಧದಿಂದ ತನ್ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆ ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪಿದ ಲೇಖಕನನ್ನು ತತ್ತ್ವಗಳೇ ಅಮರಿಕೊಂಡುಬಿಡಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನೀತಗೊಳ್ಳುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಯಾವ ಸ್ವರೂಪದ್ದೆಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಕೂಡ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಕೃತಿಯೊಂದು ಲೇಖಕನ ಉದ್ದೇಶಿತ ಗುರಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯಬಹುದು. ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಲೇಖಕನ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಆಶಯಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ಮೂಲತಃ ಮತ್ತು ಪ್ರಧಾನತಃ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಕಲೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅದು ತನ್ನದೇ ಜೀವಂತ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮವೇ ಆದ ಗತಿ-ಗುರಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ: ಆದುದರಿಂದ ಕವಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕೂಡ ಅಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮತ್ತು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಿಭಿನ್ನ-ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದು. ಅಂದರೆ, ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯು ಕವಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದೂ, ಕೃತಿಯ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು, ಕೃತಿಯ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ

ತಾನು ಪಡೆಯುವ ವಿಭಿನ್ನ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ತಡೆಯುವ ದುಸ್ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ಸಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ತತ್ತ್ವಗಳು ತಪ್ಪುದಾರಿಗೆಳೆಯದಂತೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಲೇಖಕರು ಜಾಗೃತರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವ ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರದೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಅದು ಸ್ವ-ರೂಪವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಕೃತಿಯು ಗ್ರಹಿಸುವ ವಾಸ್ತವದ ವಿವರಗಳಿಂದಲೇ ಮೂಡುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವುದೇ ಹೊರತೂ ಅದು ಮೊದಲೇ ಲಭ್ಯವಿದ್ದ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದುದಲ್ಲ ಎಂಬಂಥ ವಾದಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಭಾಗ— ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಅದರ ಚಿತ್ರಣದ ಮೂಲಕ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಕೂಡದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ; ಇದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನಮ್ಮ ವಾದವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ವಿಚಾರವೇ ಆಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು, ಅದರ ವಸ್ತುಲೋಕವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಆದಿಬಿಂದುವಿರುವುದೆಂದೂ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಹುಟ್ಟುಪಡೆಯುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಅದು ಅಸಗತ್ಯ ನಿಗ್ರಹಗಳಿಂದ ಬಂಧಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಆದರೆ ಕವಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಒಳನೋಟಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಲಭ್ಯವಾದ ಅರಿವೇ ಅದು ಎಂದೂ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತ ಬರಲಾಗಿದೆ. ಮೇಲೆ ಮಂಡಿಸಿರುವ ವಾದ ಕೂಡ ಲೇಖಕನ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳು ಕೃತಿಯ ಸಹಜ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಮಾರಕವಾಗಕೂಡದು ಎಂದು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಬಯಸುವ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಕೃತಿಜನ್ಯವಾದುದು. ಹಾಗೆ ಕೃತಿಯಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಬರುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೇ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ವಾದುದು ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲನಾಗಿದ್ದು ಅವನ ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮ ಕೃತಿರಚನೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ನಿಲುವಾದರೆ, ಹಾಗೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸಲೇಬಾರದು ಎಂಬುದು ಮೇಲಿನ ವಾದ ಮಂಡಿಸುವ ಹಟವಾಗಿದೆ. 'ವಾಸ್ತವತಾವಾದ'ದ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕೂಡ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಈ ವಾದದ ಮಿತಿಗಳು ಹೊಳೆಯುತ್ತವೆ.

ಕಾವ್ಯ ನೀಡುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಅದರಿಂದ ನಮಗೆ ಒದಗುವ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರೂ ಅದು ಕಾವ್ಯದ ಕಲಾನುಭವದ ಅಂಗಭೂತವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅಂತಿಮಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಕಾವ್ಯ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವಾಗಲಾರದು, ಆಗಲೂಬಾರದು. ಆದರೆ ಅದು ಒಂದು ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸುವಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆಯಬಹುದು. ಅದು ಕಾವ್ಯದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಅಂಶವೇನಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಆಶಯ ಮೂಲತಃ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಆಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಕಲೆಯಿಂದ ಮೂಡಿದ ಅನುಭವವನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡಿ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದಾಗ ಅದು ಕಾವ್ಯದ ಉನ್ನತ ಹಂತದ ಸಾಧನೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗದು. ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಯಾವತ್ತೂ 'ಬದಲಿ' ಆಗಲಾರದು. ಹಾಗೆಯೇ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ಕಾವ್ಯದ 'ಅನುಭವ'ವನ್ನು ಒದಗಿಸಲಾರದು. ಆದುದರಿಂದ ಅವನ್ನು ತನ್ನ ಅಧೀನ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗದು. ಮೂಲತಃ ಜೀವನದ ಮೂಲಾರ್ಥಗಳ ಕುರಿತು ಆಸಕ್ತವಾಗಿದ್ದೂ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಿನ್ನ ಹಾದಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಮಹಾನ್ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಅಥವಾ ಅವೆರಡರಿಂದಲೂ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವವು

ಏಕಪ್ರಕಾರವಾದುದು ಎಂಬಂಥ ವಾದಗಳು ತುಂಬ ಉದಾರವಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತವೆ, ಅಷ್ಟೇ.

ಕವಿ ಉದ್ದೇಶಿತ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿರಬಹುದು; ಆದರೆ ಅದೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಫಲಿಸಿದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದೇನಿಲ್ಲ. ಆಶಯ ಮತ್ತು ಆಕೃತಿಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಅಂಶಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲಾಗದು ಎಂಬಂತೆ ಬೆರೆತುಹೋಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಚರ್ಚೆಗಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ನೋಡುತ್ತೇವಾದರೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವು ಸಮಗ್ರೀಕರಣಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿಯ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಕೂಡ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ವಸ್ತು, ವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆ, ಐಂದ್ರಿಯಕ ಸಂವೇದನೆ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಜರುಗುವ ಭಾಷೆ ಇವುಗಳ ಅಂತರ್ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂವೇದನೆಗಳಂತೆ (ಪ್ರೀತಿ, ಪ್ರಣಯ, ವ್ಯಾಮೋಹ...) ತಾತ್ವಿಕಗ್ರಹಿಕೆಗಳೂ ಉತ್ಕಟವಾದಾಗ ಮೌಲಿಕ ಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತು ಕೂಡ ಇಂಥ ಒಲವು ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ವಸ್ತುವಿನ ಕುರಿತಾಗಲೀ, ಅದರ ಕುರಿತ ಸಂವೇದನೆಯ, ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಾಗಲೀ, ಇವೆಲ್ಲ ಸಂಭವಿಸುವ ಭಾಷೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಸ್ಪಂದನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಮಹತ್ವದವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಮನುಷ್ಯನ ಕುರಿತು ಅಂತಿಮವಾದ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಲು ಯಾವ ತತ್ವಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ತತ್ತ್ವವೇ ಆಗಲಿ, ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕಾವ್ಯವೇ ಆಗಲಿ ಸಮಗ್ರವಾದುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಯಾವ ತತ್ತ್ವವೂ ಸಮಗ್ರವಲ್ಲ, ಆದರೆ ಸಮಗ್ರವಾದುದರತ್ತ ನಡೆವ ಪಯಣ ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅಂತರಂಗದ ಯಾತ್ರೆಯನ್ನು ಕೈಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ನೀಡುವ ಹಂಬಲದಿಂದಲ್ಲ, ಅಥವಾ ತಾನು ತಿಳಿದುದೇ ಪರಮಸತ್ಯವೆಂಬ ಅಂತಿಮ ನಿರ್ಧಾರದಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲ. ತತ್ತ್ವಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಕರ್ಷಣ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಿಗಿಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ, ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಅವು ತಮ್ಮ ವಿರುದ್ಧದ ತತ್ತ್ವಗಳೊಡನೆಯೂ ಒಡನಾಡಬಲ್ಲವು. ತತ್ತ್ವದ ಒಳನೋಟಗಳಿಂದ ಅನುಭವ ಶೋಧಿತವಾಗುವಂತೆಯೇ ಅನುಭವದ ಒಳಬೆಳಕಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವದ ಪರೀಕ್ಷಣವೂ ಜರುಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬಿಚ್ಚುವ, ತೆರೆಯುವ ತತ್ತ್ವಗಳೂ ಅಂತಿಮ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಛಾಪಿಸಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ಕಲೆ, ಮೇಲುಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅಪ್ರಿಯವಾಗುವಂಥ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಎದೆಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಮಾನವನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲೆತ್ನಿಸುವುದು: ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ವಿರಾಮವಿಲ್ಲವೋ, ಅದರ 'ಶೋಧ'ಕ್ಕೆ ಕೂಡ ವಿರಾಮವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಅಂಥ ಶೋಧಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯ ಸಂವೇದಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಒಳಪಡಿಸುವ ಸಂಯೋಜನೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅದಿಲ್ಲದ ಕಾವ್ಯಸೌಂದರ್ಯ ಲೋಲುಪತೆಯಾಗಿ ಬಿಡಬಹುದು.

ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅವರೊಳಗೇ ಆಗಲಿ, ಹೊರಗೇ ಆಗಲಿ 'ಹೇಳಿಕೆ'ಗಳಾಗಿ ಬರುವ ಮಾತುಗಳು ಕೃತಿಯ

ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದ, ಜೀವತಳೆದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೇ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯ 'ಆಶಯ'ವೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತ ಕೊನೆಯ ಮಾತಲ್ಲ. ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಅಭಿನೀತಗೊಂಡು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದೇ ಹೊರತೂ ಹೇಳಿಕೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಲ್ಲ. ಕಲಾಕೃತಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ರಸಪ್ರಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು.

ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಬೋಧಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ಓದುಗರಿಗೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಬೇಕೆಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳಿವೆ. ಅಂಥ ಎಲ್ಲ ಉಪಯುಕ್ತತೆಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ನೈತಿಕ, ಬೋಧನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಯೋಜನದ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು. ಕಾವ್ಯ ಜನರಿಗೆ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಹೇಳಬೇಕು, ಸನ್ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಸಬೇಕು, ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ಸಾಧನೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಬೇಕು ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊರಗಿನಿಂದ ವಿಧಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಯೋಜನಗಳ ಬಗೆಗೂ ಇದೇ ಬಗೆಯ ಒತ್ತಡಗಳಿವೆ. ಕಾವ್ಯ ಸಮಾಜದ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬೇಕು, ಕ್ರಾಂತಿಯ ಕೈದೀವಿಗೆಯಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಬಗೆಯ ಬೇಡಿಕೆಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ. ಇಂಥ ಎಲ್ಲ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ–ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಲೇಖಕರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಬಹುದು, ಅವರ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಅವು ರೂಪಿಸಬಹುದು. ಅಂಥ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳು ಕವಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದೊಳಗೆ ಕಾಣುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಸುಸಂಗತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುವಂತಿರಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಅವು ಕವಿಯನ್ನು ಹೊರಗಿನಿಂದ ದಿಗ್ದರ್ಶಿಸುವ ಸೂತ್ರಗಳಾಗಬಾರದು. ಅಂಥ ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಶೋಧನಾತ್ಮಕ, ಪರೀಕ್ಷಾತ್ಮಕ ವಿವೇಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಅಧೀನರಾಗುವುದು, ತಮ್ಮ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಧೀನಗೊಳಿಸುವುದು, ಯಾವುದೋ ನೀತಿಯ, ಮತಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ನಿರ್ಬಂಧಿತಗೊಳಿಸಿದಂತೆಯೇ ಸರಿ.

ಕಾವ್ಯದ ಬೋಧನಾಸ್ವರೂಪ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದುದು ಹಾಗೂ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದುದು. ಅದು ಕಾವ್ಯದ ಆನುಷಂಗಿಕ ಫಲವೇ ಹೊರತೂ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯವಲ್ಲ. ಅನುಭವಗಳ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆಯಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಮಾಡುವ ಪ್ರಭಾವ ಆಳವಾದುದು ಮತ್ತು ಮೂಲತಃ ರಸಾತ್ಮಕವಾದುದು. ಅದು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ನೈತಿಕ ಕೇಂದ್ರ ಉಳ್ಳದ್ದು. ಆದರೆ ತನ್ನ ಕಲಾತ್ಮಕ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ನೀತಿಬೋಧೆಗೆ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳಲಾರದು. ಹಾಗೆ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳದ ಕಾವ್ಯಗಳು ನಿರರ್ಥಕವಾದವೆಂದೂ, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದವುಗಳೆಂದೂ ಕೆಲ ವಾದಗಳಿವೆ. ದೃಢ ನೈತಿಕ ನೆಲೆಗಳಿಲ್ಲದ ಕಾವ್ಯರಚನೆಗಳು ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ತುಂಬ ಪರಿಣತ ಮನಸ್ಸು ಬೇಕು. ಕಾವ್ಯವು ನೀತಿಗಳ, ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪರವಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಿಗೂಢತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯವು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೊಡನೆ ನೇರವಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಾಚ್ಯರೂಪಕ್ಕಿಳಿಸಿದಾಗ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಅದರ ನೈತಿಕ, ಬೋಧನಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮನಗಾಣಬಲ್ಲೆವು.

ಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಅತ್ಯಂತ ಉನ್ನತ ಹಂತದ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿದ್ದು ಅದು ಮಾನವನ ದೈನಿಕದ ಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಬೆಳಗುವ ಕಾಂತಿಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ಭಾಷೆ, ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂವೇದನೆಗಳು, ತತ್ತ್ವತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳು ತುಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದುವ ವಾದುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಕುರಿತಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಕೂಡ ಆ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶಗಳ ಕುರಿತು ಅರಿವು

ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕು. ಅದರ ಕುರಿತಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದುದು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ತಾನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಆರ್ದ್ರ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ಓದುಗನ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನೂ, ವಿವೇಚನಾ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಗಾಢ ರಸಾನುಭವಕ್ಕಾಗಿ ಕಾದ ಕಾವ್ಯರಸಿಕನನ್ನು ತಣಿಸುತ್ತಲೇ ಉನ್ನತ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳತ್ತ ಅವನನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಹೊಂದಿದೆ. ಅಂಥ ಶಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಒಂದಂಗವೇ ಆಗಿದ್ದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಗುಪ್ತಗಾಮಿನಿಯಾಗಿಯೇ ಹರಿಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದೆಂದೂ, ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ತರ್ಕಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಅಥವಾ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯಿಂದ ಅವು ಮುಂದುವರಿಯುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಚಲನೆ ಇದೆ. ಕೃತಿಯ ಗತಿಶೀಲತೆಯೇ ಅದರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಗತಿಶೀಲತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಂಥದು. ಇದನ್ನು ಬದಲಿಸಿಯೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಗತಿಶೀಲತೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕೃತಿಯ ಗತಿಶೀಲತೆಗೆ ಸಹ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇವೆರಡೂ ಪೂರಕ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ತರ್ಕಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಅನುಭವ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯದಿಂದ ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಜೀವಂತ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನೂ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ತತ್ತ್ವದ ನೇರ ನೋಟವನ್ನು ಅನುಭವದ ಹಲವು ಮಗ್ಗುಲುಗಳಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಬಗ್ಗಿಸುವ, ಬದಲಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಕವಿಯ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸ್ಪಂದನಗಳೇ ಅವನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯು ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು, ವಿಷಯವನ್ನು ಯುಕ್ತಿಸಂಗತವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ, ಬುದ್ಧಿಗೊಪ್ಪುವಂತೆ ಮಾಡಲೆತ್ನಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ, ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದೆನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದರೂ ಅದು ತೀರ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ತಾರ್ಕಿಕ ಅಥವಾ ವೈಚಾರಿಕ ನಿಲುವಾಗಿರಲಾರದು ಎಂದು ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮುಳುಗಡೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಹಳ್ಳಿಯೊಂದರ ಆತ್ಮೀಯ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಗಾಢವಾದ ನೋವಿನೊಂದಿಗೆ ಆತಂಕದಿಂದ ನಿವೇದಿಸುತ್ತಿರುವ ಕವಿಯ ಭಾವಜಗತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದುದು, ಎದೆ ಕಲಕುವಂಥದು. ಆದರೆ ಮುಳುಗಡೆ ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು. ಇಂಥ ಎಷ್ಟೋ ಪ್ರದೇಶಗಳ, ರಾಜ್ಯಗಳ ನಾಶ ಮತ್ತು ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣ ಚರಿತ್ರೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ‘ಮುಳುಗಡೆ’ ಮತ್ತು ‘ವಿನಾಶ’ಗಳೂ ಇನ್ನೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣದ ಅಗತ್ಯಗಳೆನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ಮರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯ? ಆದರೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡವರ ನೋವು, ಯಾತನೆಗಳೂ ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದವುಗಳಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿ ‘ವಸ್ತುಸತ್ಯ’ ಯಾವುದು? ಯಾವುದು ವಾಸ್ತವ? ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ನೀತಿಯೇನು? ಮೌಲ್ಯವಾವುದು? ಕವಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಒಂದು ಭಾವವನ್ನು, ನೋವನ್ನು, ತಾನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಕಟದ ಕುರಿತ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು, ಅವನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸತ್ಯವೇ ಆದ ‘ಜೀವನದರ್ಶನ’ವನ್ನು. ಕಾವ್ಯ ‘ತರ್ಕ’ಕ್ಕೆ, ‘ವೈಚಾರಿಕತೆ’ಗೆ ಪ್ರತಿಯಾದ ಮನಸ್ಥಿತಿಯೂ ಒಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೃದ್ಗತಗೊಳಿಸುವುದು ಇಂಥ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ. ಹಾಗಿದ್ದೂ ‘ಮುಳುಗಡೆ’ಯ ಕುರಿತ ಕವಿತೆ ತನ್ನ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸುಸಂಗತವಾದ ಆಕೃತಿಯನ್ನೇ ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ನೋವನ್ನು ಕುರಿತು ಮನುಷ್ಯ ನಿವೇದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಬಂದ ದುಃಖಗೀತಗಳ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಕವಿತೆಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ.

ಕಾವ್ಯದೊಳಗಿನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೆಂಬುದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸದ ಒಂದು ಬಲೆ. ಕವಿಯೇ

ಊಹಿಸದಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಒಗ್ಗಿಬಿಡಬಹುದಾದಂಥ ಜಾಲವದು. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಪ್ತವಾದುದು ಕವಿಯ ಅದೃಷ್ಟದ ಸಂಗತಿ ಕೂಡ ಹೌದು. ಕಾಲದ ನದಿಯ ತೀರದಲ್ಲಿ ಕವಿ ತನ್ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಬಲೆ ಹರಡಿಕೊಂಡು ಕೂರದೆ ಬೇರೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ. ಬಲೆ ಕೈಜಾರಿ ನದಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗದ ಎಚ್ಚರ ಮಾತ್ರ ಕವಿಗೆ ಬೇಕು. ಕಲಾವಿದನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕುಶಲತೆ, ತತ್ತ್ವಶೋಧಕತೆಗಳಂತೆಯೇ ಅದೃಷ್ಟದ ಪಾಲೂ ಇದೆ. 'ಅದೃಷ್ಟ'ವೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕೈಯಾಚೆಯದೆನಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹಠಾತ್ತನೆ ಮಿಂಚಿನಂತೆ, ಬೆಳಕಿನಂತೆ ನಮ್ಮದೇ ಅನುಭವವಾಗುವ ಕ್ಷಣ.

ಕವಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಮೂಲ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವೇ ಆಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಈ ಹಿಂದೆ ವಾದಿಸಿದುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದಿಂದಲೂ ಕವಿ ತನ್ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡಿರಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. ಮತಧರ್ಮಗಳ ಪ್ರಭಾವ ತುಂಬ ತೀವ್ರವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಕವಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸಂರಚನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿರಬಹುದು. ವೇದ-ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಂತೆಯೇ, ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ-ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಗಳಂಥ ಆಧುನಿಕ ತತ್ತ್ವಗಳೂ ಲೇಖಕರನ್ನು ಆಳವಾದ ಶೋಧನೆಗೆ ಈಡುಮಾಡಿವೆ. ಅದು ಹೇಗಿದ್ದರೂ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದರ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ವಿವರಣೆಯನ್ನಾಗಲೀ, ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಕಾಣಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವು ಲೇಖಕನ ಶೋಧಕತೆಯ ಆಳವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವವು, ಅವನು ತಲುಪಬಹುದಾದ ಗುರಿಗಳತ್ತ ಬೆಳಕು ತೋರುವವು. ಅಂದರೆ, ಬೇರಿನ್ನಾವುದೇ ಮೂಲದಿಂದ ತನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ವರ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತೆಯೇ ಕವಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕಾವ್ಯ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಛಂದೋಬದ್ಧ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಇಳಿಯುವಂತಾದಾಗ ಅದರ ಕಲಸ ದ್ವಿತೀಯ ದರ್ಜೆಯದೆಂದು ವಾದಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಅದರ ರೂಪಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿಗಾಗಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಬರಹಗಾರನ ವಸ್ತುಭೇದಕ, ವಸ್ತುಶೋಧಕ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಂಗವಾಗಿ ಅವು ಸೃಜನಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಾಗ (ಅಂದರೆ, ಲೇಖಕನ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅವು ಕುದುರೆ ಕಣ್ಣುಪಟ್ಟಿಯಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇದೆ. ಹಾಗಾಗದಂತೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ) ಕಲಾಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಂತಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ನಿರಾಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಎಚ್ಚರ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಅದರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮಾದರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಜನಜೀವನವನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಲೋಕನೀತಿಗಳುಳ್ಳ ಸ್ಥಿರ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕವಿಗೆ ಲಭ್ಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯಿಂದ ಪಾರಾಗುವುದು ಸುಲಭವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಕಲಾವಿದರ ಮುಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ಅಂಥ ಮಹಾನ್ ಲೋಕದರ್ಶನಗಳಿಲ್ಲದ ವಿಘಟಿತ ಸಮಾಜ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಳೆಯ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಸತ್ತಿವೆ; ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕವಿಯೂ ತನ್ನ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸ್ವತಃ ಶೋಧಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಕಾಲ ಇದಾಗಿದೆ. ಬಾಳಿನ ಒಡಪನ್ನು ಹೊಸಕವಿ ಬಹು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಭೇದಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅವನು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವೂ, ವರ್ಧಕವೂ ಆದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ಅವು ಜೀವ ತಳೆಯುವಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕು. ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಅವನ ಮೂಲ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಮನಸ್ಸಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಲಯದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಆಸೆಯ ಚಿಗುರುಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ

ಅವನು ಪಾರಾಗುವಂತಿಲ್ಲ, ಈ ಎಲ್ಲ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅವನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯಗಳೂ ಜೀವಪೋಷಕ ನೈತಿಕಾಂಶಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪೋಷಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿವೆ ಮತ್ತು ಇದು ಕಾವ್ಯದ ರಸಾನುಭವದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಿಗುವ ಫಲವಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾತುಗಳ ಅರ್ಥ ಉತ್ತಮ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ತೊಡಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದಲ್ಲ. ಮನಕಲಕುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವ ಅಧಮನ ಏಳ್ಗೆ ಅಥವಾ ಉತ್ತಮನ ಅಧಃಪತನ ಕೂಡ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೋಭೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮನ್ನು ಚಿಂತನೆಗೆ ತೊಡಗಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಆಘಾತಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡುವ ಮೂಲಕವೇ ಅನೇಕ ಆಧುನಿಕ ಕೃತಿಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನೂತನ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ, ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಗಳು ಬಹುರೂಪಿ ಆಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು. ಎಷ್ಟೋ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಭ್ರಾಂತನಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಅದರ ಶೃಂಗಬಿಂದುವಾಗಿರುವುದುಂಟು. ಆಧುನಿಕ ಲೇಖಕ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಹಾರಗಳನ್ನು ನೀಡುವಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗಿಲ್ಲ. 'ಆಸಕ್ತನಾಗಿಲ್ಲ' ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥ 'ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ' ಎಂಬುದೂ ಕೂಡ. ಅಂಥ ಅಸಹಾಯಕತೆ, ಏಕಾಂಗಿತನಗಳು ಮಾನವನ ಅನಿವಾರ್ಯಸ್ಥಿತಿಯೆಂಬುದು ಅಂಥ ಕೃತಿಗಳ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿರಬಹುದು. 'ತತ್ತ್ವಶೋಧ'ದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಂಡಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ಕೂಡ ಅಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಿರಬಹುದು. ತತ್ತ್ವಶೋಧದ ಅಂತಿಮಹಂತಗಳವರೆಗೂ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸುವ ಅಗತ್ಯ ತೋರಿರಲಾರದು. ಅಲ್ಲದೆ "ಯಾವ ತತ್ತ್ವವೂ ಸಮಗ್ರವಾದುದಲ್ಲ; ಎಲ್ಲ ತತ್ತ್ವಗಳೂ ಬಾಳಿನ ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ಅಳೆಯಲು ಹೊರಟ ಪುಟ್ಟ ಇಂಚುಪಟ್ಟಿಗಳು" ಎಂಬಂಥ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಧುನಿಕ ಬರಹಗಾರರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಮುಖ್ಯಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ಲೇಖಕ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನರಿತವನೂ, ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತತ್ತ್ವಗಳ ಮಿತಿಯನ್ನರಿತವನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ, ಎನ್ನಬೇಕು.

ಆಧುನಿಕ ಕಾಲ ಎಂಥ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಕೂಡಿದೆ ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಲೇಖಕ ಅದರ ಎಲ್ಲ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನೂ, ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಅವನ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಿದಷ್ಟೂ, ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಯೂ ವರ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನ ಜ್ಞಾನಕೋಶದ ವರ್ಧನೆ ಸಂವೇದನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಹ ಬಲಪಡಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಕವಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ದೃಢವಾಗದೆ ಜಗತ್ತನ್ನು ಘನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ಪರಿಭಾವಿಸಲಾರ. ಹೊಸಕವಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿಯೂ ಸಮರ್ಥನಾಗದೆ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಲಾರ.

ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಯಾವುದೇ ಹೊರಗಣ 'ನಂಬಿಕೆ'ಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ತೊಡಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಎಂಬುದು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವಲ್ಲ, ವೈಚಾರಿಕತೆಯಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಂತೆಯೇ, ಅದು ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಅಪನಂಬಿಕೆಯ ಒಂದು ಮಾದರಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ತತ್ತ್ವದ ಕುರಿತು ಸಂದೇಹವಾದಿ ಆಗಿಯೋ, ಶೋಧನಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದಲೋ ಅದು ಪರೀಕ್ಷಾ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ತತ್ತ್ವ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ತತ್ತ್ವಗಳು ಕಲೆಯ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತತ್ತ್ವಗಳ ಮೂಲ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಅವನ್ನು ಕಾವ್ಯಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೊಳಗೆ ತೊಡಗಿಸಿ ತನ್ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕವಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, 'ತತ್ತ್ವ ಪರಕೀಯವಾದರೇನು? ದರ್ಶನ ಸ್ವಂತದ್ದು'

ಎಂಬುದು ಅವನ ಧೋರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ತತ್ತ್ವ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕಾವ್ಯದೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತೆಂದರೆ ಅದರ ಸತ್ಯ-ಅಸತ್ಯಗಳ ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬೇರೆಯವೇ ಪ್ರಮಾಣಗಳು ದೊರೆತಂತಾಗುತ್ತವೆ. ತತ್ತ್ವಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದರ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಕೂಡ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತೆಂದರೆ ಅದು ಕೃತಿಜನ್ಯವಾದುದಾಗಿರಬೇಕೇ ಹೊರತು ಕವಿಯ ಆಶಯಗಳಿಂದಾಗಲೀ ಓದುವವರ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳಿಂದಾಗಲೀ ಅದು ಸಿದ್ಧಪಡುವಂಥದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃತಿ ಓದುವವನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತತ್ತ್ವಗಳಿಗಾಗಿ ಅರಸುವ ಬದಲು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳ್ಳುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯಲೆತ್ನಿಸುವುದು ಉತ್ತಮ ಕ್ರಮ. ಹೊಸರೀತಿಯ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕುರಿತಂತೂ ಇಂಥ ಎಚ್ಚರ ಇನ್ನೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೂಲಕ 'ಸಮಗ್ರ'ದ ಅರಿವನ್ನು ಪಡೆಯಲೆತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಸರ್ವಕಾಲಿಕವಾದುದನ್ನು ಅರಿಯುವ ಬಗೆಯಾಗಿಯೇ ಸಮಕಾಲೀನವಾದುದನ್ನು (ಕೃತಿಯೊಳಗೆ) ಶೋಧಿಸುವುದು. ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಕಾವ್ಯದ ಸತ್ಯ ಕಾವ್ಯದೊಳಗಿನ ಸತ್ಯವೇ ಹೊರತೂ ಅದನ್ನು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳಂತೆ ಹಿಗ್ಗಲಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರ, ವಿಜ್ಞಾನಗಳ ತರ್ಕಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆಯಾದುದರಿಂದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ತುಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಸತ್ಯದಂತೆ ಕಾಣುವ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳಿಕೆಗಳೂ, ಸುಳ್ಳಿನ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೊಳ್ಳುವ ಸತ್ಯವೂ ಕಾವ್ಯಲೋಕದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಲ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ಸತ್ಯಪ್ರತಿಪಾದನೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಚಿಂತನಕ್ರಮದಂತೆ ಮುಂದುವರಿಯುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ.

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದು 'ಕ್ರೀಡೆ' ಮತ್ತು ಒಂದು 'ಕ್ರಿಯೆ' ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕ್ರೀಡೆಯ ಕುಶಲತೆಯಿದೆ, ನಿರುದ್ದಿಶ್ಯವಾದ ಆನಂದವಿದೆ ಹಾಗೂ ಅದೊಂದು ಕಾರ್ಯ, ಆ ಕಾರ್ಯ ಒಂದು ಲಕ್ಷ್ಯವುಳ್ಳದ್ದು. ಬರಿಯ ಆಟ ಉದ್ದೇಶರಹಿತವಾಗುತ್ತದೆ, ಬರಿಯ ಕಾರ್ಯ ಆನಂದರಹಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಉದ್ದಿಶ್ಯವಾದುದನ್ನೂ, ನಿರುದ್ದಿಶ್ಯವಾದುದನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಲೆತ್ನಿಸುವ ಕಾವ್ಯದ ಸವಾಲು ಎಂದಿಗೂ ದೊಡ್ಡದು. 'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ' ಅದರ ಕುರಿತು ನಮ್ಮ ಅರಿವು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಮಹತ್ವದ ಉಪಕರಣವಾಗಿದೆ.

ಈವರೆಗೆ ನಡೆಸಿರುವ ಚರ್ಚೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು:

೧. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಎಂಬುದು ಲೋಕಜೀವನವನ್ನು ಕಾವ್ಯವು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮ.

೨. ಕವಿಯ ತತ್ತ್ವಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕಾವ್ಯದ ಇತರ ಅಂಗಗಳೊಡನೆ ಬೆರೆತು ಕೃತಿಯ ಆಂತರಂಗಿಕ ತತ್ತ್ವವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತದೆ.

೩. ಕವಿಯ ಮೂಲದ್ರವ್ಯ ಜೀವನಾನುಭವವೇ. ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿ ತನ್ನ ಅನುಭವದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಧ್ಯ.

೪. ಮುಖ್ಯ ಕವಿ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕರಣಗಳನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ.

೫. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳು ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ, ಅಲಂಕಾರಗಳಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

೬. ಕಾವ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳ ಖಚಿತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಭೇದಿಸುತ್ತದೆ.

೭. ಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಗಳ ಮಥನ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

೮. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕವಿಯ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದವುಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

೯. ತತ್ತ್ವಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತವೆ.

೧೦. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕಲಾನುಭವದ ಗಹನತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

೧೧. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಬದುಕಿನ ನಿಗೂಢತೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮ ಎಂಬಂತೆಯೇ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವ ಬಗೆ ಎಂಬುದೂ ನಿಜವೇ.

೧೨. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ.

೧೩. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಎಂಬುದು ಕಾವ್ಯವೊಂದರಿಂದ ಹೊರಡುವ ದೇಶಕಾಲಾತೀತ ಧ್ವನಿ, ಸಂದೇಶ.

೧೪. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ತತ್ತ್ವಗಳ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲ.

೧೫. ಕೃತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ರಸಾನುಭವದಿಂದಲೋ? ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವಿನಿಂದಲೋ? ಕೃತಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಅದರ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಗಾಢಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ.

೧೬. ಕಾವ್ಯ ಕೇವಲ 'ಇರುತ್ತದೆ' ಅದು ಏನೂ 'ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂಬಂಥ ವಾದಗಳು ಆಕರ್ಷಕವೆನಿಸುವಷ್ಟೇ ಅಸಹಜವಾದವೂ ಆಗಿವೆ. ಅಂಥ ಪ್ರಶ್ನಾತೀತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಇಲ್ಲ. ಅದು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇ ಅದರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ.

೧೭. ಬದಲಾದ ಸಂವೇದನೆ, ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳು ಹೊಸಲಯ, ಭಾಷಾ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

೧೮. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಯಲ್ಲ, ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವಲ್ಲ, ಅದು ಯಾವುದೇ ನಂಬಿಕೆಯೂ ಅಲ್ಲ.

೧೯. ಕಾವ್ಯದ ನೈತಿಕ, ಬೋಧನಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳು ಅದರ ರಸಾನುಭವದ ಆನುಷಂಗಿಕ ಫಲಗಳು, ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸ್ವರೂಪದವು. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ನೀತಿಬೋಧೆಗೆ ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ.

೨೦. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಒಂದೇ ಮಹಾನ್ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲ. ಅವುಗಳಿಂದ ಲಭ್ಯವಾಗುವ ಅನುಭವಗಳೂ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾದವುಗಳಲ್ಲ.

೨೧. ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶಿತ ವಿಚಾರಗಳಾಗಿರದಿರಲು ಸಾಧ್ಯ.

೨೨. ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳೂ ಉತ್ಕಟ ಸಂವೇದನೆಗಳಾಗಬೇಕು. ಸ್ಪಂದನಶೀಲ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಅಗತ್ಯ.

೨೩. ಎಲ್ಲ ತತ್ತ್ವಗಳೂ ಅಸಮಗ್ರವಾದವೇ ಆಗಿವೆ.

೨೪. ತತ್ತ್ವಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಕರ್ಷಣಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಲಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ.

೨೫. ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳಿಲ್ಲದ ಸೌಂದರ್ಯಾರಾಧನೆ ಲೋಲುಪತೆಯೇ ಸರಿ.

೨೬. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೇಳಿಕೆಗಳೇ ಅದರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಆಗಿರಲಾರದು.

೨೭. ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಅಭಿನೀತಗೊಂಡು ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ತೆಗೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೨೮. ಕಲಾಕೃತಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ರಸಪ್ರಪೂರ್ಣವಾದುದು.

೨೯. ತತ್ತ್ವಗಳು, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಸುಸಂಗತ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ತಡೆಯುವಂತಾಗಬಾರದು.

೩೦. ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಆಳದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಕೇಂದ್ರ ಉಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ.

೩೧. ಕಾವ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೊಡನೆ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರದ್ದು ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿವೇಚನೆಗೂ, ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಇರುವ ಪ್ರಮುಖ ಅಂತರವಿದು.

೩೨. ಉನ್ನತ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಮುಖ್ಯಭಾಗವೇ ಆಗಿದೆ.

೩೩. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಗಳು 'ತಾರ್ಕಿಕತೆ'ಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ, ಆದರೆ ಗತಿಶೀಲತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ.

೩೪. ಅನುಭವ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯದಿಂದ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸೃಜಿಸುತ್ತದೆ.

೩೫. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯು ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತ ಸ್ಥಿತಿಯೊಡನೆ ಜೀವಂತ ತೀವ್ರತೆಯಿಂದ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

೩೬. ಕವಿಯ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸ್ಪಂದನೆಗಳೇ ಅವನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿರಲು ಸಾಧ್ಯ.

೩೭. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೆಂಬುದೊಂದು ಕವಿಯ ಕೈಯ ಬಲೆ. ಅದನ್ನು ಬೀಸುವುದೊಂದೇ ಕವಿಯ ಕಾರ್ಯವೆನ್ನಬಹುದು. ಅವನಿಗೆ ಒದಗಿ ಬರುವುದರಲ್ಲಿ ಅದೃಷ್ಟದ ಪಾಲೂ ಇದೆ.

೩೮. ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದಿಂದಲೂ ಕವಿ ತನ್ನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು 'ಕೊಡು-ಕೊಳ್ಳು'ವಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿದ್ದು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ಪರಕೀಯವಾಗಿದ್ದರೂ 'ದರ್ಶನ' ಕವಿಯದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

೩೯. ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿರುತ್ತದೆ.

೪೦. ಸರ್ವ ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳಾಗಲೀ, ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಗಳಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕವಿ ತುಂಬ ಶ್ರಮವಹಿಸಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

೪೧. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಆಧುನಿಕ ಬರಹಗಾರರ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಿಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನಾಗಲೀ, ಪರಿಹಾರವನ್ನಾಗಲೀ ಒದಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

೪೨. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಕವಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ತಿಳಿವು ಪಡೆಯಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

೪೩. ತನ್ನ ಮೇಲೆ ದಾಳಿಯಿಡುತ್ತಿರುವ ಕ್ಷುದ್ರತೆಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಸಂವೇದನಾ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಶ್ರಮದಿಂದ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

೪೪. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕೃತಿಜನ್ಯವಾದುದಾಗಿರಬೇಕು.

೪೫. ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಬಹು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಹೊರತೆಗೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೇಳಿಕೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ವಾಕ್ಯಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಧ್ವನಿತಾರ್ಥದಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ವಂಚಿಸಬಹುದು.

❖

೩. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ:
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳು

ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ರೀತಿ 'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕುರಿತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ಆರಂಭಿಸಿದವರು ನವ್ಯರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಮೊದಲು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇರಲೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಈ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯದ ಆರಂಭದ ಕಾಲಘಟ್ಟವನ್ನು ನವೋದಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ನವೋದಯವು ಆ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಜನಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಹೊಸ ಸಂಚಲನವನ್ನು ಆ ಪದದಿಂದ ಸೂಚಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ, ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆಯ ಸಂಪರ್ಕ, ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಕುರಿತು ಹೊಸ ಎಚ್ಚರ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಆಸೆ, ಹೋರಾಟದ ತವಕ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಉತ್ತಮಾಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಪ್ರಚುರಪಡಿಸಿ ಸ್ವದೇಶಾಭಿಮಾನ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರೇರಣೆ, ಆದರ್ಶ, ಕನಸುಗಾರಿಕೆ ಮುಂತಾಗಿ ನವೋದಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುತವಾಗತೊಡಗಿತ್ತು. ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಇವೆ. ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯ ತಂದ ಹೊಸಭಾಷೆ, ಹೊಸದನಿ, ಹೊಸ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸೆಲೆಗಳು ಇದ್ದೇ ಇವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಡೆದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳಿನ್ನೂ ಆ ಹಿಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ರೂಪಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸಂವಾದವಿನ್ನೂ ಆಗತಾನೇ ಹೊಸಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತ್ತು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲಕ್ಕೆ 'ಹಿಂದುವರಿದರೆ' ಅಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವುದೇ ಜಗಳವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಹೇಳಿದ್ದು, ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯ 'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವು-ನಡೆಗಳ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ದಿನಗಳವರೆಗೂ ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂವಾದ, ಸಂಘರ್ಷ ಬಹು ಹಿಂದಿನದು. ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಂದಲೇ ಈ ಚರ್ಚೆ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಮುಖ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲೊಬ್ಬನಾದ ಐ.ಎ.ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಪ್ರಕಾರ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಬಳಿಕ ಬಂದ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಮಾಡಿರುವ ಚರ್ಚೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಾದಗಳ ಮುಂದುವರಿಕೆಯೇ ಆಗಿವೆ, ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ತನ್ನ ನಂತರದ ಮೀಮಾಂಸಕರಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಥನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ಪುಟಗಳ ಅವನ ಕೃತಿ '*Poetics*' ಶತಮಾನಗಳ ಬಳಿಕ ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯವು 'ಅನುಕರಣ' ಕಲೆಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಕಲೆ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆ ಎಂದರೆ ಹೊರಗಿನ ಘಟನೆಗಳ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಪುನರ್ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲ. 'ಮಾನವನ ಆಂತರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಅನುಕರಣೆ'ಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಗೆ 'ಅನುಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆನಂದ ಆಸ್ವಾದಿಸುವ' ಸ್ವಭಾವವೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಸ್ತುಗಳು ಸ್ವರೂಪತಃ ವೇದನಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬಹುದಾದರೂ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು ನೋಡಿ ಸಂತೋಷಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕವಿ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ಮಾತ, ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ. ಕವಿ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ಕವಿಕಾರ್ಯದ ಕಾರಣ ಅಥವಾ ಪ್ರೇರಣೆ ಅನುಕರಣಶೀಲತೆ ಯಾಗಿದ್ದರೂ ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಯು ಅನನ್ಯವಾದುದು ಎಂಬುದು ಅವನ ವಾದ. ಏಕೆಂದರೆ, ಮೂಲತಃ

ಅನುಕರಣವೇ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾದುದು. ಕಾವ್ಯ, ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಗಳ ನಡುವಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಬೇರೆಡೆ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ "ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ವಸ್ತುಗಳ ಹಿಂದಿನ ನಿತ್ಯಸತ್ಯವನ್ನು. ಅದನ್ನು ಕಾಣುವುದು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದಂತೆ ತರ್ಕಮಾರ್ಗದಿಂದಲ್ಲ; ಆನಂದ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಅನುಕರಣೆಯ ಮಾರ್ಗದಿಂದ" (ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಎಚ್., ೧೯೯೮, ಪುಟ ೬೫).

ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಫಲ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ ಎಂದೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ತರ್ಕ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ತಲುಪುವ ಗುರಿಯನ್ನೇ ಕಾವ್ಯವು ಅನುಕರಣ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದುದು ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಗಂಭೀರವಾದುದು—ಇತಿಹಾಸಕ್ಕಿಂತ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಅಂಶಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಮಗ್ರದ ಜೊತೆ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಕಾವ್ಯವು ಇತಿಹಾಸದಂತೆ ವಸ್ತುಗಳ ಕ್ಷಣಿಕ, ಸಿದ್ಧ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ರೂಪ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿರೂಪಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸದೆ ಅವುಗಳ ಶಾಶ್ವತವೂ, ಸಂಭವನೀಯವೂ ಆದ ಆದರ್ಶರೂಪಗಳನ್ನು 'ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ.' ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಅಧಮನ ಏಳ್ಗೆಯನ್ನೂ, ಉತ್ತಮನ ಅವನತಿಯನ್ನೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗಬಹುದು. ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅಮೂರ್ತ ತತ್ತ್ವಗಳಿಂದ, ವಾದಗಳಿಂದ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡಲೆತ್ನಿಸುವುದೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಇತಿಹಾಸ ಅಥವಾ ಇನ್ನಿತರ ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಕಾವ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚು 'ಸಂಭವನೀಯ'ವಾದುದು ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಕಾವ್ಯವು ಆನಂದದಾಯಕವಾದುದು. 'ನೀತಿಬೋಧೆ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯವೇನಲ್ಲ.' (ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಎಸ್., ೨೦೦೩, ಪುಟ ೩೪).

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಇಪ್ಪತ್ತೈದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಯಿದೆ. ಕಾವ್ಯಸತ್ಯವು ತತ್ತ್ವಸತ್ಯ ಅಥವಾ ವಿಜ್ಞಾನ ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ಆ ಸತ್ಯವು ತನ್ನ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕವೇ ನಿಜ. ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭ, ಕೃತಿಕಾರನ ಉದ್ದೇಶ, ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಕಾವ್ಯಸತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯೂ ಕೂಡ ಒಬ್ಬ ಅನುಕರ್ತೃವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅವು ಇರುವ ಹಾಗೆ ಆತ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು, ಇರಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು, ಇಲ್ಲವೇ, ಇರುವುದೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ಅವನು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಪರಿಚಿತ ಪದ, ರೂಪಕ, ಉಪಮೆ ಹೀಗೆ ಅವನ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಸೊಫೊಕ್ಲಿಸ್ ಜನರು ಇರಬೇಕಾದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನು ಅವರು ಇರುವ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮೇಲಿನ ಮಾತಿಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯು ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಲಾಗದ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ, ತಾರ್ಕಿಕ ಕ್ರಿಯಾಸೂತ್ರತೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು 'ತಿದ್ದುತ್ತದೆ'. 'ಕಾವ್ಯದ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ನಂಬಬಹುದಾದ ಅಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇ ನಂಬಲಾಗದ ನಿಜಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮ.' (ಅದೇ, ಪುಟ ೧೬೧).

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕಾವ್ಯಸತ್ಯವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅದೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಓದುಗನ ಮೇಲಾಗುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು 'ಶೋಧನ' ಅಥವಾ 'ವಿರೇಚನ' (ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್) ಎಂದು

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮೂಲತಃ ಅದು ಗ್ರೀಕ್ ವೈದ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಪದ. ದೇಹದಲ್ಲೇ ಉಳಿಯಲು ಅವಕಾಶವಿತ್ತರೆ ಕ್ಲೇಶಕಾರಿಯಾಗಬಹುದಾದ ದೈಹಿಕದೋಷವನ್ನು ಹೊರದೂಡುವ ವಿರೇಚನ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುವುದು. ಕಾವ್ಯ, ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ರಸಿಕನ ಮೈ-ಮನಗಳು ಹಗುರಾಗಬೇಕೆಂಬ ಭಾವನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನದು. ಮೊದಲಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಿಂದ ಭಾವಪ್ರಚೋದನೆ, ಬಳಿಕ ವಿರೇಚನೆ ಮತ್ತು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ರುದ್ರಶಾಂತಿ ಲಭಿಸುತ್ತವೆಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಾದದಿಂದ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕರು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿಯೂ, ಒಂದು ಸಮೂಹವಾಗಿಯೂ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯಿಂದ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯದ ಅನುಭವ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂಬುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸೂಚನೆಯಾಗಿರಬೇಕು. ಕಾವ್ಯಸತ್ವದ ಸ್ವರೂಪ, ಅನನ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗೊಂದು ಭದ್ರ ಅಡಿಪಾಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ಅದರಿಂದಲೇ ಇಂದಿಗೂ ಆ ಕುರಿತ ವಿವೇಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹಾಜರಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಹದಿನಾಲ್ಕನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲೊಂದೆಡೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು "ರಸಮಯತೆಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಕವಿಯ ದರ್ಶನಕ್ಕೂ, ತಾತ್ತ್ವಿಕರ, ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ದರ್ಶನಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿದುದನ್ನು ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕಾವ್ಯದ ರಸಾನುಭವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕಾಂಶದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸದಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುತಃ ತತ್ತ್ವಾಂಶಗಳು ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆಂಬ ಹೊಸವಾದಗಳು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಈ ಮಾತನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಬಯಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇಂದಿಗೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಬಲ್ಲನೆಂಬ ಅಂಶವೇ ಇಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ.

'ಹೆಲೆನಿಸ್ಟಿಕ್ ಯುಗ'ದ ಮುಖ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕ ಹೊರೆಸ್ ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶ ಬೋಧನಾತ್ಮಕವಾದುದು ಎಂದು ವಾದಿಸಿದ. ವ್ಯಾಪಾರ, ವ್ಯವಸಾಯಗಳಂತೆ 'ಕಾವ್ಯರಚನೆಯೂ ಒಂದು ಉಪಯುಕ್ತ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕ್ರಿಯೆ' ಎಂದು ತಿಳಿದ. 'ವಿವೇಕಜ್ಞಾನವೇ ಸತ್ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಾಧಾರ' ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟ. "ಕಾವ್ಯದ ಗುರಿ ಜನರನ್ನು ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಅವರಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದ ನೀಡುವುದು ಅಥವಾ ಎರಡನ್ನೂ ಮಾಡುವುದು" (ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೮೪) ಎಂದ ಹೊರೇಸ್‌ನಿಗೆ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನದ ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಆಸ್ಥೆ. ಕಾವ್ಯದಿಂದ ನೀತಿಬೋಧೆ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಲೌಕಿಕದೃಷ್ಟಿಯ ರೋಮನ್ ಸಂಸತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದುದೆನ್ನಬೇಕು. ಉತ್ತಮ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ ಈ ಮೀಮಾಂಸೆ ಕವಿಯೂ ಉತ್ತಮ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿತು. ಕಾವ್ಯಪ್ರತಿಭೆ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಬರುವಂಥದಾದರೂ ಕಲಿಕೆಗೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೊಂದು ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಕವಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕವಿಯಿಂದ, ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿ ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯ ವಸ್ತುಗಾಂಭೀರ್ಯ, ನೈತಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಅದು ಬೀರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮಾಜದ ಬಾಹ್ಯಾಲಂಕಾರವಲ್ಲ, ಅಂತರಂಗದ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ. ಯುರೋಪಿನ ಸರ್ವೋದಯದ ಆದರ್ಶವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಮಹಾನ್ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು. ಹೊರೆಸ್ ಕಾವ್ಯದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದರ ಜೀವಂತ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಣಬಯಸಿದ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಉಪದೇಶವೆಂಬ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮುಂದುವರಿದ ಅವನ ಉತ್ಸಾಹಪೂರ್ಣ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮುಂದೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿರೋಧ ಎದುರಿಸಿತು. ಕೊಲರಿಜ್‌ನಂತೂ ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ಪಕ್ಕಕ್ಕಿರಿಸಿಬಿಟ್ಟ.

ಕಾವ್ಯದ ನೀತಿಬೋಧೆಯ ಕುರಿತ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡಿದವರಲ್ಲಿ ಹೊರೇಸ್ ಮೊದಲಿಗನೇನಲ್ಲ, ಕೊನೆಯವನೂ ಅಲ್ಲ! ಪ್ಲೇಟೋ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಖಂಡಿಸಿದುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅದು ನೀತಿಬೋಧೆ ಮಾಡಲಾರದು ಎಂಬುದೇ. ಪ್ಲೇಟೋಗಿಂತ ಹಿಂದೆಯೂ ಕಾವ್ಯದ ನೈತಿಕ ಪಾತ್ರದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದೇ ಇತ್ತು. 'ಶಾಲಾಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಕರಿರುವಂತೆ, ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಕವಿ ಇರಬೇಕು'—ಈ ಅರ್ಥ ಬರುವ ವಾಕ್ಯವೊಂದು ಅರಿಸ್ಟೋಫೆನ್ಸ್‌ನ *'Frogs'* ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನೈತಿಕ ಪಾತ್ರವೇ ಮಹತ್ವದ್ದೆಂದು ತೀರ್ಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಮೂರ್ಖರಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳು-ಅವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಗಣಿತವಿದೆ' ಎಂಬ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಮಾಜದ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ವಿಚಿತ್ರ ತೀವ್ರತೆ ಇದೆ.

ಲಾಂಜಿನಸ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಕಾವ್ಯದ ಮಹೋನ್ನತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಹೇಳುವ ಅಂಶವೊಂದು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ. 'ಮಹೋನ್ನತವಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನೂ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಶಕ್ತಿ' ಕವಿಯ ಪ್ರಥಮ ಅರ್ಹತೆಯೆಂದು ಅವನು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ನಿಜಕ್ಕೂ ಮಹೋನ್ನತವಾದ ಅನುಭವ ಗಾಢಚಿಂತನೆಗೂ ಒಂದು ಆಹ್ವಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುತವಾದ ರಸಾವೇಶದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಭಾಷೆ ಓದುಗನ ಮೇಲೆ ತತ್‌ಕ್ಷಣದಲ್ಲೇ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಲ್ಲದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಭಾವಶೋಧನೆಯಿಂದ ಸಂಸ್ಕರಿಸುವುದೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ತಿಳಿದರೆ, ಹೊರೇಸ್ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ನೈತಿಕತೆಯ, ಬೋಧಕತೆಯ ನೇರ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಹೊರಿಸಿದ. ಲಾಂಜಿನಸ್‌ನದು ಮೂರನೆಯ ನಿಲುವು. ಉದಾತ್ತ ಭವ್ಯಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ವಿಶಿಷ್ಟಕಾಂತಿಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೂ, ಆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರದ ಅಪೂರ್ವ ಬೆಳಕು ತುಂಬಿರುವುದೆಂದೂ ಆತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಮುಂದಿನ ಮಹತ್ವದ ಕಾವ್ಯಚಿಂತಕ ಪ್ಲಾಟಿನಸ್ ದಾರ್ಶನಿಕನೂ ಹೌದು. ಅವನ ಈ ಎರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬೆರೆತಿವೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಕವಿಯ ಆತ್ಮಶಿಕ್ಷಣದ ಅಗತ್ಯದ ಕುರಿತು ಈತ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸರ್ವಜೀವಗಳ ಏಕತೆಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಶಕ್ತಿ ಕವಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕವೆಂದು ಇವನ ವಾದ. ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಅಂಗಗಳ ವಿವೇಚನೆಯ ಕಡೆಗಲ್ಲ, ಕೃತಿಯ ಸಮಗ್ರತೆಯ ಕಡೆ ಅವನ ಲಕ್ಷ್ಯ. ಆ ಸಮಗ್ರಸೌಂದರ್ಯದ ತತ್ತ್ವ ಕೃತಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು ಎಂದೂ ಅವನು ವಾದಿಸಿದ. 'ಕುರೂಪದಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂಬುದು ಅವನ ಪ್ರಬಂಧವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತು. (ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ೧೯೯೮, ಪುಟ ೪೮).

ಸರ್‌ಫಿಲಿಪ್ ಸಿಡ್ನಿಯ 'ಕಾವ್ಯಸಮರ್ಥನೆ' (*The Defence of Poetry*) ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಹತ್ತ್ವದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ವಾದ ಅವನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಡ್ನಿಗೆ ಲಭ್ಯವಿತ್ತು, ಮತ್ತು ಸಿಡ್ನಿಯೂ ಅದನ್ನು ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಳಿಸಿದ. ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕವೂ ತಲುಪಿಸಬಹುದಾದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ತಲುಪಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ಎಂದೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಿಡ್ನಿ ಬುದ್ಧಿವಾದ, ನೀತಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದ 'ಮೂಲಕ' ತಲುಪಿಸಬಹುದು, ಹಾಗೆ ತಲುಪಿಸಬೇಕು, ಹಾಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಆಶಯಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಸಿಪಿಚಾರಗಳು ಬಳಕೆಯಾದರೆ ಸಮರ್ಥನೀಯ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಓದುಗರು ಸನ್ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂತೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡುವ ಸಲುವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಸಿಡ್ನಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಜೀವಂತ ಹಾಗೂ ಒಡಂಬಡಿಸುವ ಶೈಲಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಭಾವೋನ್ಮತ್ತತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಥವಾ ನೈತಿಕ ಸತ್ಯದ ವಾಹಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ ಕಾವ್ಯ ಯಥಾರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಂದರೆ ಸಿಡ್ನಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದ ಮಹತ್ವ 'ಏನನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಅದರ ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ನಾವು ಇತಿಹಾಸ ಅಥವಾ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದತ್ತ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಅವೆರಡಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸಮರ್ಥ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಗಳಲ್ಲೂ. ಇತಿಹಾಸವೇ ಆಗಲಿ, ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಆಗಲಿ ಓದುಗರನ್ನು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲಾರವು, ಸನ್ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಲಾರವು. ಅದರಲ್ಲೂ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳುವ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದುಗನ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ನಿಲುಕಲಾರವು (ಸಿಡ್ನಿ, ೧೯೭೯, ಪುಟ ೧೨).

ಸಿಡ್ನಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ಅನೇಕ ವಾದಗಳು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತವಾದರೂ ಸಿಡ್ನಿ ಕೊಡುವ ವಿವರಣೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಕಡಿಮೆ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿವೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ 'ಕಾವ್ಯಸತ್ಯ'ದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಸಿಡ್ನಿಯ ವಿವರಣೆಯ ಜೊತೆಗಿಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗ ಕಾವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನನ್ಯತೆಯ ಕುರಿತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗಿದ್ದ ಆಳವಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಸಿಡ್ನಿಗಿರಲಿಲ್ಲ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೀತಿಶಿಕ್ಷಕನಾಗಿಸುವ ಉತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೇ ಬಲಿಗೊಟ್ಟನೆಂಬ ಟೀಕೆ ಅವನ ಮೇಲಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ನಿಜಲಕ್ಷಣಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನೈತಿಕ ಮಾನದಂಡದಿಂದ ಆತ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಲಾಂಜಿನಸ್‌ನ 'ಭೂಮಾನುಭೂತಿ' ತತ್ತ್ವವೂ ಇಲ್ಲಿ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಧೇಯವಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ. ಅಂದರೆ ಸಿಡ್ನಿಯ ಪ್ರಬಂಧದಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ನೈತಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ಪುನಃ ಒತ್ತಡ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಇವನ ಬಳಿಕ ಬಂದ ಡ್ರೈಡನ್ ಮಾನವ ಜನಾಂಗದ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಸಂತೋಷಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಬೇಕೆಂದು ಪುನಃ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ.

ಮುಂದಿನ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ವಿಮರ್ಶಕ ಸಾಮ್ಯುಯಲ್ ಜಾನ್ಸನ್ ಕೂಡ ಕಲೆಯನ್ನು ನೀತಿಪ್ರಧಾನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿವೇಚಿಸಿದ. 'ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜೀವನವನ್ನು ಸವಿಯಲು ಅಥವಾ ಸಹಿಸಲು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂಬುದು ಅವನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹೇಳಿಕೆ. "ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕು. ಸರಿ, ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಅಖಂಡ, ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ, ಇನ್ನೂ ಆಕೃತಿ ಪಡೆದಿರದ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಪಡೆಯಬೇಕು. ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ನಿತ್ಯಸತ್ಯದ ದರ್ಶನಮಾಡಬೇಕು" (ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಎಚ್., ೧೯೯೮, ಪುಟ ೫೭) ಎಂಬುದು ಜಾನ್ಸನ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ. 'ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾರ್ಯ ನಿಸರ್ಗದ ಅನುಸರಣ' ಎಂಬ ನಿಯೋಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಯುಗದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಜಾನ್ಸನ್‌ನ ಮೀಮಾಂಸೆಯದೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕವಿಯ ಸಂವೇದನಾಶಕ್ತಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಪ್ರಕೃತಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನನ್ನು ಒಲವಿನಿಂದ ಕಂಡಿರಬಹುದು, ಪ್ರಕೃತಿ ಇತ್ತ ಸಂಗತಿಗಳ ಗ್ರಹಣ ಮತ್ತು ಧಾರಣಕ್ರಿಯೆಗಳು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನಲ್ಲೇ ಜರುಗಿದವು. '*Preface io Shakespeare*' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳ ಸಾರ ಹೀಗಿದೆ:

"ನಿಸರ್ಗ ಯಾರಿಗೂ ಜ್ಞಾನ ನೀಡಲಾರದು ಅಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಅನುಭವದಿಂದ ರೂಪಗೊಂಡ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರಗೊಳಿಸಲು ಅದು ಸಹಾಯ ಮಾಡಬಲ್ಲದು. ಪ್ರಕೃತಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕುರಿತು ಉದಾರವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಂಡಿತಾದರೂ ಅವನು ತಾನು ಗ್ರಹಿಸಿದುದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಲ್ಲವನಷ್ಟೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆ ಪುನರಾವರ್ತನಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಆತ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ಬರೆಯಬಲ್ಲವನಾದ" (ಜಾನ್ಸನ್, ೧೯೭೯, ಪುಟ ೧೫೩).

ಜಾನ್ಸನ್ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಿದನ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಆಳ ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಆತ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ನಿತ್ಯಸತ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ಹೇಳಬಲ್ಲವನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಅವನ ಕಾಲದ ಪ್ರಧಾನ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೂ ಹೌದು. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪುನಃ ನೈತಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊರಿಸಿದ ಖ್ಯಾತಿ

ಡ್ರೈಡನ್, ಪೋಪ್ ಮತ್ತು ಡಾ. ಜಾನ್ಸನ್ ಈ ಮೂರೂ ನಿಯೋಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ಯುಗದ ಅನುಭಾವಿ ಕವಿ ವಿಲಿಯಂ ಬ್ಲೇಕ್ ನಿಯೊಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಪರಂಪರೆಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದ. ಹದಿನೆಂಟನೇ ಶತಮಾನದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದುದು ಧಾರ್ಮಿಕತೆ. ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪವಾದರೆ ಬ್ಲೇಕ್‌ನದು ಸ್ವಂತ ಅನುಭವದ ಮಾರ್ಗ. ಆದುದರಿಂದ ಅವನ ಕಾವ್ಯದ್ದು ಬೇರೆ ಸ್ವರ, ಬೇರೆ ಲಯ, ಬೇರೆ ಧ್ವನಿ. ನೋಟಕ್ಕೆ ಅದು ನಿಯೋಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಕಾವ್ಯದಂತೆಯೇ ತೋರಬಹುದು. ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಮತ್ತು ನಿಯೋಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮೂಲತಃ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದವು. ಕಾವ್ಯದ ಶುದ್ಧತೆ, ಚೆಲುವು, ಅರ್ಥಸಂವಹನೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮ ಆ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತವೆ. ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವು 'ನಾಗರಿಕ' ಕಾವ್ಯಗಳು. ಈ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕತೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ, ಅನುಭಾವಿಕತೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಹೀಗೂ ಹೇಳಬಹುದು: ಕವಿಯದ್ದಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಎಂಬುದು ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾರದು. ಕಾವ್ಯ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನೂ ಮನ್ನಿಸಬೇಕೆಂಬ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ತುಂಬಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಬ್ಲೇಕ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕಾಲ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಗತಿಯ ಮಾದರಿಗಳು ಅವನಿಗೆ ಪಾಪಕೃತ್ಯಗಳಂತೆ ಕಂಡವು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಒಂದೆಡೆ 'ಉತ್ಪಾದನೆ'ಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಹೊಗೆ ತುಂಬಿದ ಚಿಮಣಿಗಳನ್ನೂ, ಬಸವಳಿದ ಬಡಮಕ್ಕಳನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿದವು. ಬ್ಲೇಕ್‌ನ ಕಾವ್ಯದ ರೀತಿ ಬೇರೆ, ಅವನ ಬಳಿಕ ಮೂಡಿಬಂದ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದ ರೀತಿ ಬೇರೆ, ಆದರೆ ಆಳದಲ್ಲಿ ಅವೆರಡೂ ಅನುಭವಿಸಿದ ಕಷ್ಟ, ಯಾತನೆಗಳು ಒಂದೇ ಬಗೆಯವಾಗಿವೆ.

ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಮತ್ತು ಕೊಲ್‌ರಿಜ್ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯಧ್ವನಿಗಳು. ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಯಿತು. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧವೂ ಹೊಸ ರೀತಿಯದಾಗಿತ್ತು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳು ಜಗತ್ತಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸತೊಡಗಿದ್ದವು. ವಿಜ್ಞಾನ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭೌತವಾದಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕಾವ್ಯವು ಜಡಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಜ್ಞಾನಮಾರ್ಗಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸತೊಡಗಿತು. ನಿಸರ್ಗದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿಗೆ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದೆಂದು ತೋರಿರಬೇಕು. ಕವಿಗಳಿಗೆ ನಿಸರ್ಗವೇ ಹೊಸ ದೈವತವಾಯಿತು. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಕಾವ್ಯವು ನಿಸರ್ಗದ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಯಸಿತೆಂಬುದು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಕಾವ್ಯದ್ದು ಸಂಸ್ಕೃತಿನಿಷ್ಠೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ್ದು ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರೇಮ. ನಿಸರ್ಗ-ಏಕಾಂತ-ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಇಂದ್ರಿಯಾತೀತ ಸತ್ಯದ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಹೊಸಕಾವ್ಯದ ಮೌಲ್ಯಗಳಾದವು. ಕಾವ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಯಿತು, ಶಕ್ತಿಯುತ ಭಾವನೆಗಳ ತಡೆಯಿಲ್ಲದ ಉಕ್ಕಿ ಹರಿಯುವಿಕೆಯಾಯಿತು. ಜಡಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೊಸ ಕವಿಯ ಆಸಕ್ತಿಯ ಸಂಗತಿಯಾಯಿತು. ನಿಸರ್ಗದ ಸ್ನೇಹದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಏಕಾಂಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸ್ವತಂತ್ರನೂ ಹೌದು. ಅನುಭವಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆ ಅವನಿಗೆ ಬಾಗಿಲುಗಳಿಲ್ಲದ

ನಿಸರ್ಗದ ಎಲೆ ಎಲೆಗಳಿಂದ ಒದಗಿ ಬಂದವು. ಜೀವಂತ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ, ಕವಿ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಹೊಸ ಜೀವಸ್ಪರ್ಶ, ಹಸಿರು, ಹರಿತ್ತು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಯಿತು.

ಇಲ್ಲಿಯೇ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಗಮನಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಪರಂಪರೆಯು ಕವಿಗೆ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಕಾದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಹೊರಬರುವುದೆಂದರೆ ತನ್ನ ಬಾಳಿನ ನಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹೊಸ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಹ್ವಾನ. ಅದಕ್ಕಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಅಸಂಖ್ಯ. ಕಲ್ಪಕತೆಯು ಅರಿವಿನ ಮಾರ್ಗವಾಗುವಂತೆಯೇ ಆತ್ಮವಂಚನೆ, ಭ್ರಾಂತಿ, ಹುಸಿಕನಸುಗಳ ಲೋಕಕ್ಕೂ ಕರೆದೊಯ್ಯಬಲ್ಲುದು. 'ಅತೀತ'ದ ಕುರಿತ ಅತೀವ ಆಸ್ಥೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಗೂ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ನಾದದ, ಸಂಗೀತದ ಲೋಲುಪತೆ ಕಾವ್ಯದ ಗಂಟಲು ಕಟ್ಟಿದಾಗ ಸುಸ್ವರಗಳು ಮೂಡಲಾರವು. ಸ್ವಜ್ಞಾನವು ಅಜ್ಞಾನದ ಒಂದು ಬಗೆಯಾಗಬಾರದು, ಸ್ವವಿಮರ್ಶೆ ಆತ್ಮಸ್ತುತಿಯ ಬದಲಾದ ಮುಖದಂತೆ ಕಾಣಬಾರದೆಂಬ ಎಚ್ಚರ ಕವಿಗೆ ಅಗತ್ಯ. ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯ ಮೇಲು ಪದರಗಳಲ್ಲೇ ಚಲಿಸುತ್ತ ಆಳವಾದ ಕಾಣ್ಕೆಗಳಿಂದ ವಂಚಿತವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. 'ವಿಸ್ಮಯದ ಪುನರುತ್ಥಾನ', 'ಮಗುವಿನ ನಿಬ್ಬೆರಗು' ಅದರ ಉತ್ತಮ ಲಕ್ಷಣಗಳೆನಿಸಿದರೆ, ತರ್ಕರಾಹಿತ್ಯತೆಯು ಅಸಂಬದ್ಧತೆಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡಬಹುದಾದುದು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿದೆ. ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯವು ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಯಸಿತು. ಮುಂದೆ ಎಲಿಯಟ್ ಈ ವಾದಕ್ಕೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿ ಕಾವ್ಯವು 'ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಪಾರಾಗುವಿಕೆ' ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿದ. ಅದು ಹೊಸಕಾವ್ಯದ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಯಿತು. ಆದರೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಅನನ್ಯಸದೃಶ ಮಹತ್ವವೇ ಆಗಿದೆ.

'*Lyrical Ballads*' ಸಂಕಲನಕ್ಕೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಬರೆದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವದ ದೀರ್ಘ ವಿವೇಚನೆ ಇದೆ. ಈ ಕವಿಯ ಸ್ನೇಹಿತನೇ ಆಗಿದ್ದ ಕೊಲರಿಜ್ ಲೇಖನವೊಂದನ್ನು ಬರೆದು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದ. ಕೊಲರಿಜ್ ಕೂಡ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯ ಮಾರ್ಗದವನೇ. ಇವರೀರ್ವರ ಸಂವಾದ ಕಾವ್ಯದ ಅನೇಕ ಮಹತ್ವದ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿತು. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವನದ, ಭಾಷೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯತೆಗೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಗ್ರಾಮ್ಯ, ಒರಟು ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ನೈಜಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಂದೂ, ಆತ ಹೆಚ್ಚು ಮುಕ್ತಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆಂದೂ, ಆದುದರಿಂದ ಅವನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರಿಯಬಹುದೆಂದೂ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆ 'ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪ'ದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳು ಸರಳವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಅವುಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಯೂ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳು ಶಾಶ್ವತ ಸ್ವರೂಪದವೂ, ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ತ್ವಿಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಸರಳ, ಗ್ರಾಮ್ಯವಾಗಬೇಕೆಂದು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ವಾದ. ಛಂದೋಬದ್ಧ ಆಕೃತಿಯೂ ಕಾವ್ಯದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂಗತಿಯೇನಲ್ಲ, ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದ್ಯದ ನಡುವೆ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನೂ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಅವನ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಂದ ಎಷ್ಟು ರೋಸಿಹೋಗಿದ್ದನೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸರ್ವರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಮುಕ್ತ, ನೇರಗೊಳಿಸುವುದೊಂದೇ ಅವನ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಯಿತು.

ಕಾವ್ಯಸತ್ಯದ ಕುರಿತಾಗಿಯೂ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಆಸಕ್ತಿದಾಯಕವಾದುದು. ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಜ್ಞಾನ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಕಾವ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ತ್ವಿಕವೆಂಬ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಹೇಳಿಕೆ

ಆತನ ವಿರೋಧವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಸತ್ಯವು ಕಾವ್ಯದ್ದು. ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯವೇ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಜೀವಂತವಾಗಿ, ಭಾವಮಯವಾಗಿ, ನೇರವಾಗಿ ತಲುಪಿಸಬಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯವೇ ಕಾವ್ಯಸತ್ಯದ ಅಧಿಕೃತ ಸಾಕ್ಷಿ, ಪುರಾವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ (ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್, ೧೯೭೯, ಪುಟ ೧೭೩). ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಕವಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ನಿಯಮವೆಂದರೆ 'ಅವನ ಕವಿತೆಗಳು ಆನಂದಮಯವಾಗಿರಬೇಕು.' ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದ ಏಕೈಕ ಸೂತ್ರವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಈ ಮಾತಿನೊಡನೆಯೇ 'ಕಾವ್ಯವು ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನಗಳ ಉಸಿರು ಮತ್ತು ಆತ್ಮ, ಅದು ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನಗಳ ಆದಿ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯ' ಎಂಬ ಮಾತುಗಳೂ ಇವೆ (ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್, ೧೯೭೯, ಪುಟ ೧೭೪).

ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನಿಗೆ ಕೊಲರಿಜ್ ನೀಡಿದ ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರದ ವಿಚಾರಗಳು ನಮ್ಮ ಪ್ರಸ್ತುತ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದವು. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಕವಿತೆಗಳ ನಾಯಕರು ಮೂಲತಃ ಹಳ್ಳಿಗರಾದರೂ ಅವರ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಕೊಂಚ ಮೇಲುಮಟ್ಟದ್ದು. ಕವಿ ಅವರನ್ನು ದಿನದ ದುಡಿತದಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅವರು ಅರಿಯಬಹುದಾದಷ್ಟು ಶಿಕ್ಷಿತರನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ 'ಕಿಂಚಿತ್ ಪರಿಷ್ಕಾರ'ವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ ನಿಜ, ಆದರೆ ಕಿಂಚಿತ್ತೇ ಆದರೂ ತಿದ್ದಿದ ಮೇಲೆ ಹಳ್ಳಿಭಾಷೆ ಎಲ್ಲುಳಿಯಿತು? ಹಳ್ಳಿಗನದೇ ನಿಜಭಾಷೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೇನು ಆಧಾರ? ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಹಳ್ಳಿಗನ ಭಾಷೆಯು ಸೀಮಿತ ಜ್ಞಾನದ್ದು ಮತ್ತು ಗೊಂದಲಮಯವಾದುದು. ಭಾಷೆಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಭಾಗ ಮನಸಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೇಲೆ ಆಗುವ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹಳ್ಳಿಗನ ಭಾಷೆ ಒಳಗೊಳ್ಳಲಾರದು. ಅದನ್ನು 'ಸಾಮಾನ್ಯ' ಭಾಷೆ ಎನ್ನಬಹುದಷ್ಟೇ (ಕೊಲರಿಜ್, ೧೯೭೯, ಪುಟ ೧೯೨).

ಪದ್ಯ, ಗದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕೊಲರಿಜ್. ನಾನು ಛಂದೋಬದ್ಧವಾಗಿ ಬರೆಯುವ ಉದ್ದೇಶವೇ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬರೆಯಬೇಕೆಂಬುದು. ತನ್ನದೆಂಬ ಛಂದೋ ಆಕೃತಿಯಿರದ ಕವಿತೆ ಅಪೂರ್ಣ ಮತ್ತು ದೋಷಯುತ. ವಸ್ತುತಃ ಭಾವಮಯತೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಛಂದೋ ಆಕೃತಿಗಳೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಿವೆ. ಅವು ಕವಿತೆಗೆ ದೃಢಸಂಯೋಜನೆ ಒದಗಿಸುವವು. ಆದುದರಿಂದ ಶಿಕ್ಷಿತವೂ, ಸಂವೇದನಾಶೀಲವೂ ಆದ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ತ (ಕೊಲರಿಜ್, ೧೯೭೯, ಪುಟ ೧೯೪).

ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಮತ್ತು ಕೊಲರಿಜ್‌ನ ಚರ್ಚೆಯ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲೇ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಗೊತ್ತು-ಗುರಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಅರಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆವರೆಗೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಗದಿದ್ದ ಜನರ ಆಡುನುಡಿ ಜಡಕಾವ್ಯಕ್ಕೊಂದು ಚಿಕಿತ್ಸೆಯಾಗಬಲ್ಲದೆಂದು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ತಿಳಿದ. ಈ ಕುರಿತು ಕೊಲರಿಜ್ ಚಿಂತನೆ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಶಬ್ದಮೂಲಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯ, ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಚುರುಕುಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಅವನ ವಾದ. ಕೊಲರಿಜ್‌ನ ಹಾದಿ ಶಬ್ದವನ್ನು ಅದರ ಯಾಂತ್ರಿಕ, ತೋರಿಕೆಯ ಅರ್ಥದಿಂದ ಪಾರುಮಾಡುವ ರೀತಿಯದು. ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕುರಿತ ಕೊಲರಿಜ್‌ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೃತಿ ಕೂಡ ಅವನ 'ಜೀವಂತಿಕೆ'ಯ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ತನ್ನ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ: *"Biographia Literaria"*. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಜೀವಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಕಂಡ ಕೊಲರಿಜ್ ಗಿಡದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಕೃತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು 'ರಚನೆ'ಯಲ್ಲ, ಒಂದು ಸೃಷ್ಟಿ.

'ಕವಿಗಳು ವಿಶ್ವದ ಅನಧಿಕೃತ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳು' ಎಂದು ಸಾರಿದ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿ, ಚಿಂತಕ ಶೆಲಿ ಕವಿಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೈಟಿಂಗೇಲ್ ಹಕ್ಕಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಶೆಲಿಯ ಲೇಖನವನ್ನು 'ಕವಿತೆಯ ಸಮರ್ಥನೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನೀತಿಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವ ಅದರ ಒಂದು ಭಾಗ ಕೆಳಗಿದೆ:

"ಕಾವ್ಯಕಲೆ ಮಾನವನನ್ನು ನೀತಿಗೆ ಹೇಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮರ್ಮವನ್ನು ಅರಿಯದವರು ಕಾವ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಕುನೀತಿಯುತವಾದವೆಂದು ಹಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯಪ್ರಣೀತವಾದ ನೀತಿಗಳನ್ನು ನಿಯಮಬದ್ಧವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ, ಆ ನೀತಿಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಿಂದ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದೇ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ. .....ಕಾವ್ಯಕಲೆ ಜನರಲ್ಲಿ ನೀತಿಯನ್ನು ಹರಡುವ ವಿಧಾನವೇ ಬೇರೆ, ಅದರ ದಿವ್ಯತೆಯೇ ಬೇರೆ. ಅದು ನೂರಾರು ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಲೋಚನೆಗಳಿಂದಲೂ, ವಿವಿಧ ಭಾವಸಂಧಿ ಸಬಳತ್ವಗಳನ್ನು ಉದ್ರೇಕಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದಲೂ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಜಾಗ್ರತಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ವಿಶಾಲಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆ ಜಗತ್ತಿನ ಅವ್ಯಕ್ತ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಪರಿಚಿತ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಚಿರನೂತನವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ... ಅನೇಕರ ಹೃದಯಗಳಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತು-ಗುರಿಯಿಲ್ಲದೆ ಅನಾಥವಾಗಿ ಸಂಚರಿಸುವ ನಿರಾಕಾರ ಮೂಕಭಾವಗಳಿಗೆ ಸಾಕಾರ ವಾಣಿಯನ್ನು ದಾನ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಕೋಮಲ ಸಂಮೋಹಿನೀ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಮೈಗೊಂಡ ಭಾವಗಳು ಜನರಿಗೆ ಶಾಂತಿಯ ಶಾಶ್ವತ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿಯೂ, ಸೌಂದರ್ಯದ ಚಿರಸಿಧಿಗಳಾಗಿಯೂ ಪರಿಣಮಿಸುವವು. ಧರ್ಮದ ಅಂತರಂಗವು ಪ್ರೇಮ; ನೀತಿಯ ಎದೆಗುಟ್ಟು ಒಲ್ಮೆ. .....ಕವಿತೆ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗಪ್ರಾಯವಾದ ರಾಗರಸಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಶುದ್ಧಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ" (ಕುವೆಂಪು, ೧೯೮೭ (೧೯೭೦), ಪುಟ ೧೧೦-೧೧೧).

ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಕಾಣ್ಕೆಯಂತೆ ಶೆಲಿ ಕಾವ್ಯದ ನೈತಿಕ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ 'ಕವಿತೆ ನೇರವಾಗಿ ನೀತಿಬೋಧೆಗೆ ತೊಡಗಿದರೆ ಕಲೆಗೇಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂದೂ ಅವನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ಆತ್ಮಕಲ್ಯಾಣ ಮಾಡಬಲ್ಲವು ಎಂದು ಅವನು ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವನು ಕೊಡುವ ಒಂದು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಲೋಕದ ಸಮರ್ಥನೆ ಎಂದರೆ ದೇಶದ ಜೀವನೋನ್ನತಿ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಕಲೆಯ ಉನ್ನತಿ ಸದಾ ಸಂಗಾತಿಗಳಂತೆ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಶಾಶ್ವತವೂ, ಶ್ರೇಷ್ಠವೂ ಆದ ದಿವ್ಯಾನಂದದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ 'ಪ್ರಯೋಜನ' ಕಾಣಬೇಕು. ಸತ್ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಅದು ಪ್ರೇರಕವಾಗಿ, ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೂಡ 'ಪ್ರಯೋಜಕ'ವಾಗಬಲ್ಲುದು.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಮ್ಯಾಥ್ಯೂ ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ. ಮತದ ಹಿಡಿತ ಕಡಿಮೆಯಾದ ಅವನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನ ವಿಶ್ವದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟಿತು. ನಂಬಿಕೆಗಳು ನಾಶವಾಗುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಏನೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವನನ್ನು ಕಾಡತೊಡಗಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ 'ಜೀವನ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂದೇ ಕರೆದ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆ ನಮ್ಮ ಜನಾಂಗ ಕಾವ್ಯದ ಮೌಲ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವನ ವಿಮರ್ಶನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅದು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ (ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ ಮ್ಯಾಥ್ಯೂ, ೧೯೭೯, ಪುಟ ೨೧೭).

ತನ್ನ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಆರ್ನಾಲ್ಡ್, ಬರಲಿರುವ ಯುಗದ ಓದುಗಸಮೂಹ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸ ಕಳೆದುಕೊಂಡೀತೇ?—ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೆತ್ತಿ ಹಾಗೇನೂ ಆಗದು ಎಂಬ

ಭರವಸೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದೇನೂ ಜಗತ್ತಿನ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ, ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಆಯ್ಕೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಆಳವಾದ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಸ್ವರಕ್ಷಣಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿ (Instinct of self preservation in humanity) ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂಬ ವಿಶ್ವಾಸ ಆರ್ನಾಲ್ಡನದು.

ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದುದರ ಉದ್ದೇಶವಿಷ್ಟೆ: ಬದುಕಿನ ಕುರಿತ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಾಗಿ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತಂದ ಉತ್ಸಾಹ (ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ನವ ಅಭಿಜಾತ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ನಿಂದಾತ್ಮಕ ಗುಣವಾಗಿತ್ತು) ಮತ್ತು ಜೀವಂತಿಕೆಯ ತತ್ತ್ವಗಳು ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತುಂಬ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿವೆ. ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯದ್ದು ಧೀರಗಂಭೀರ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶೈಲಿ. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿಯೂ ಅದು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಭಿನ್ನ. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ 'ಸತ್ಯ'ದತ್ತ ದೃಷ್ಟಿ ಉಳ್ಳ ಕಾವ್ಯ. ಬೌದ್ಧಿಕತೆ, ರೂಪ ನಿಷ್ಠತೆ, ಜಡತೆ ಅಭಿಜಾತದ ಲಕ್ಷಣಗಳಾದರೆ ಭಾವುಕತೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ, ಚಲನಶೀಲತೆ ರಮ್ಯಕಾವ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು. ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯದ ರೂಪನಿಷ್ಠತೆ ಅದನ್ನು ನಿರ್ಜೀವತೆಗೆ ಎಳೆಯಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ, ಭಾವಮಯತೆ ಅನಿಯಂತ್ರಿತ ಉದ್ರಿಕ್ತತೆಯಾದಾಗ ಅದು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಶಾಪವಾಗಬಹುದು. ತನ್ನ ಕನಸುಗಾರಿಕೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಎಚ್ಚರ ರಮ್ಯವಾದಕ್ಕೆ ಬೇಕು. ಕವಿಯ ದರ್ಶನ 'ವೈಯಕ್ತಿಕ'ವಾದುದು ನಿಜ, ಆದರೆ ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅದು ಮಹತ್ವಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಮ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ಮನೋಧರ್ಮಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಧ್ರುವಗಳ ನಡುವೆ ಲೋಲಕದಂತೆ ತುಯ್ದಾಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯವು ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಹೊಸ ಅರಿವಿನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆಯೆಂಬ ವಿಚಾರವೂ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಫ್ರೆಂಚ್ ರಾಜ್ಯಕ್ರಾಂತಿ, ಹೊಸ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ತಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ತಂದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಮಾಜದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಭಾವಗಳೂ ಮುಖ್ಯವೆಂಬ ವಿಚಾರಗಳು ಮೂಡತೊಡಗಿದವು. ಹಾಗಾಗಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ವಿಘಟನೆ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಸಂಘಟನೆಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಡಲಲ್ಲಿ ಹೊತ್ತ ಭಾವಸಮುದ್ರವಾಗಿದೆ. ಉಳಿದ ಯಾವುದೇ ಕವಿಗಿಂತ ರಮ್ಯಕವಿ ಮನಸಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಹ್ಲಾದ ಉಂಟು ಮಾಡಬಲ್ಲವನು. 'ಅನಂತ ವಿಶ್ವದ ಬಾಗಿಲನ್ನು ತೆರೆಯುವ ಸಂತೋಷದ ಚಂಚಲ ಕ್ಷಣ'ವನ್ನು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳು ಸೆರೆಹಿಡಿದರು. ಇದು ಅವರ ಗುಣವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ದೋಷವೂ ಇರಬಹುದೆಂಬ ವಿಚಾರಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಮೂಡತೊಡಗಿದವು. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯವು ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಆರೋಪ ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಪಂಥದವರಿಂದ ಎದುರಾಯಿತು.

ನವ್ಯತೆ ಎಂಬುದು ಹೊಸ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪದ. ಅಭಿಜಾತತೆ, ರಮ್ಯತೆಗಳು ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ನವ್ಯತೆ ಎಂಬುದೂ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಹಿಡಿಗಟ್ಟು. 'ಅದೊಂದು ಸಡಿಲವಾದ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ' ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಕ ಮಾಲ್ಕಂ ಬ್ರಾಡ್‌ಬರಿ ಹೇಳುತ್ತಾನಾದರೂ ನವ್ಯತೆಯ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ನಡೆದಿವೆ. ಸ್ಟೀಫನ್ ಸ್ಪೆಂಡರ್ ನವ್ಯತೆಯ ಆರು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಆಧುನಿಕ ಅನುಭವದ ಅರಿವು ನವ್ಯತೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕು, ಭಾಷೆ, ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣದ 'ಸತ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ'ಗಳನ್ನು

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅದು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿತಗೊಳಿಸಬಹುದಾದ ಸದಾಶಯದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಲೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಅನ್ವೇಷಿಸುವುದು ಅದರ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಭಾವೋದ್ವೇಗದ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ವೈಚಾರಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಬದುಕಿನ ಕುರಿತ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯವಾಗಲಾರವು ಎಂದು ನವ್ಯಚಿಂತನೆ ವಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಇದು ರಮ್ಯಕಾವ್ಯದ ಮನೋವೃತ್ತಿಯ ಕುರಿತ ಟೀಕೆ. ಅಂತಿಮ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ವಸ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನವ್ಯತೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ ಅದು ಕಲಿಸಿದ ಮಹತ್ವದ ಪಾಠ. "ಕಲೆಗಾರನನ್ನು ನಂಬಬೇಡ; ಕೃತಿಯನ್ನು ನಂಬು" ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಲಾರೆನ್ಸ್. ಕಲಾವಿದರು ಜನಾಂಗದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಆಂಟೆನಾಗಳೆಂದು ಎಜ್ರಾ ಪೌಂಡ್ ಹೇಳುತ್ತಾನಾದರೂ ಆಂಟೆನಾಕ್ಕಿಂತ ಅದು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಚಿತ್ರವೇ ನವ್ಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಆಂಟೆನಾದ ಗ್ರಹಣ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯ ಕುರಿತು ಅದಕ್ಕೆ ಕಾತರ ಇದೆಯೆಂಬುದು ನಿಜ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆ, ರೂಪದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆ, ಭಂಜಕತೆ, ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆಗಳು ನವ್ಯಮನೋಧರ್ಮದ ಮುಖ್ಯ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿವೆ. ಪರಂಪರೆಯ ಕುರಿತ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಧೋರಣೆ ವಿಭಿನ್ನವಾದುದು. ಕವಿಯೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ವಾರಸುದಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅವನು ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಭಾವಮಯವಾಗಿದ್ದರೆ, ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ್ದು ಅಂತಶ್ಶೋಧ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾದ ರೀತಿಯದು. ಪ್ರಖರ ಆತ್ಮವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶೆ, ಭಾವನಾ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ವಿನ್ಯಾಸ, ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾನಸಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಈ ಅಂತಶ್ಶೋಧದ ಸ್ವಭಾವ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯತನದಂತೆಯೇ ಕೆಡುಕೂ ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿ ಎಂಬ ಅರಿವು ನವ್ಯಕವಿಯದು. ನವ್ಯತೆಯ ಹಲವಾರು ಪಂಥಗಳು ವಿಭಿನ್ನ ಧಾಟಿ, ಧೋರಣೆಗಳಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಸಿಂಬಾಲಿಸಂ, ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸಂ, ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಷನಿಸಂ, ಇಮೇಜಿಸಂ, ಸರ್ರಿಯಲಿಸಂ ಮುಂತಾದವು ಕೆಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಜೀವನವನ್ನು ಅದರ ಮೇಲುಪದರಗಳಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವ 'ತೇಲುನೋಟ'ವನ್ನು ನವ್ಯತೆ ತನ್ನ ಹತ್ತಿರದ ಹಿರಿಯ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾಗಿದ್ದ ರಮ್ಯತೆಗೆ ಆರೋಪಿಸಿತು.

ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ ನವ್ಯತೆಯ ಮಾರ್ಗಪ್ರವರ್ತಕ ಕವಿ. ಕವಿಯ ಹಿಂದೆ ಸುಸಂಬದ್ಧ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವಿರುವುದು ದೊಡ್ಡ ಅನುಕೂಲ ಎಂದು ಅವನು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ವಿಘಟಿತ ಸಮಾಜದಿಂದ ಮೊದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ ವಿಘಟಿತ ತತ್ತ್ವಗಳಿಂದ ತನ್ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯವಾಗಿಸುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತಾನೆಂದು ಈ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಡಾಂಟೆಯ ಹಿಂದೆ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವಿತ್ತು. ಅವನ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಗೆ ಅದೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಸ್ವತಃ ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲೂ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ಶ್ರದ್ಧೆ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಮುಖ್ಯ ತತ್ತ್ವವಾಯಿತು. ಈ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ 'ಗ್ರಹಿಕೆಯ ವಿಭಜನೆ' (dissociation of sensibility) ಎಂಬ ಪದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆಗಳ ನಡುವೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಅಂತರದ ಕುರಿತು ಎಲಿಯಟ್ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. "ಹದಿನಾರನೇ ಶತಮಾನದ ಲೇಖಕರ ವಾರಸುದಾರರಾಗಿದ್ದ ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದ ಕವಿಗಳು ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ವಿಘಟನೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ನಾವಿನ್ನೂ ಅದರಿಂದ ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ" (ಎಲಿಯಟ್ ಟಿ.ಎಸ್., ೧೯೭೬, ಪುಟ ೩೦೮). ಮಿಲ್ಟನ್, ಡ್ರೈಡನ್‌ರಂಥ ಕವಿಗಳು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯಿಂದ ಪಾರಾದರು. ಹದಿನೆಂಟನೇ ಶತಮಾನದ ಕವಿಗಳು

ತರ್ಕ, ವರ್ಣನೆಗಳೆರಡರ ಕುರಿತೂ ಬಂಡೆದ್ದರು. ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸುವ (unified senisbility) ಹೊಸ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಎಲಿಯಟ್ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ.

ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ vision (ದರ್ಶನ) ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದೆ. ದರ್ಶನದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಅವನು ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಡಾಂಟೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಎಲಿಯಟ್ ಲಾರೆನ್ಸ್‌ನನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾಗಿ 'ಅನಾರೋಗ್ಯಕರ ದರ್ಶನ' ಹೊಂದಿದವನೆಂದು ಟೀಕಿಸಿದ. 'ದರ್ಶನ' ಮತ್ತು 'ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ'ಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಎಲಿಯಟ್ ಪ್ರಕಾರ ಕವಿಯು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಎಲ್ಲಿಂದಲೂ ಎರವಲು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಕವಿಯ ದರ್ಶನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಶೋಧದ ಫಲ (ಆಮೂರ, ೧೯೮೯, ಪುಟ ೭೩).

ಕವಿಯ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಭಾವ (emotion ಅಥವಾ feeling) ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳು ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಎಂದು ಎಲಿಯಟ್ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯಂತೆ ವಿಚಾರದ ಪಾತ್ರವೂ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ವಿಚಾರವೂ ಅನುಭವದಷ್ಟೇ ಪ್ರಚೋದಕವಾಗಬಲ್ಲುದು ಎನ್ನುತ್ತಾ ಡನ್‌ನ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಅವನ ವಿಚಾರಗಳು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿದ್ದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಏಕೀಕೃತ ಸಂವೇದನೆಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಕವಿ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಓದುಗನಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಕೊಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಎಲಿಯಟ್ 'ವಸ್ತುಪ್ರತಿರೂಪ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ. ಎಲಿಯಟ್ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಭಾವವನ್ನು ಕಲೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಏಕೈಕ ಮಾರ್ಗ. ಕವಿ ತಾನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಒಂದು ವಸ್ತು ಸಮುಚ್ಚಯ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಅಥವಾ ಘಟನಾವಳಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದ್ರವ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯ ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಆ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಥಟ್ಟನೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲಿಯಟ್‌ನ 'ಭಾವ' ಮತ್ತು 'ವಿಚಾರ'ಗಳ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ವಸ್ತುಪ್ರತಿರೂಪ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ.

ಎಲಿಯಟ್ ಬದುಕಿದ್ದ ಕಾಲ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಯೋಗ, ಪರೀಕ್ಷೆ, ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು, ಮಹತ್ವಗಳಿದ್ದ ಕಾಲ. ಎಲಿಯಟ್‌ನಿಗೆ ಇದರೊಡನೆ ವಿರೋಧ ತುಂಬಿದ ಒಲವು. ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆ, ಪ್ರಯೋಗಸಿದ್ಧ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರಮಾಣಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದಾದರೆ ಅದು ಜೀವನದ ಕುರಿತು ಪೂರ್ಣಚಿತ್ರ ನೀಡಲಾರದು. ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗೆ, ಅಮೂರ್ತ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಕೂಡ ಅವುಗಳ ಪಾಲಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನಿಗೆ ಅನುಭಾವಿ ಕವಿಗಳ ಸಾಧನೆ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿತು. ಬದುಕಿನ ವಿಸ್ಮಯದ ಕುರಿತು ಕಾವ್ಯ ಆರೋಗ್ಯಕರ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅದು ಮೌಲಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಅನುಭಾವಿಕ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಆಲೋಚನೆಗಳ ನೇರ ಐಂದ್ರಿಯಕ ಗ್ರಹಿಕೆ' ಅಥವಾ 'ಭಾವಾತ್ಮಕ ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿ'ಯನ್ನು (Direct sensuous apprehension of thought or creation of thought into feelings) ಕಾಣಬಹುದೆಂದು ಎಲಿಯಟ್ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಯ ನಡುವೆ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೊಂದನ್ನು ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಎಲಿಯಟ್ ತೋರುತ್ತಾನೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ತತ್ತ್ವಗಳೊಡನೆ ನೇರವಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕವಿ ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಎಳಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಕವಿಯ ಕಾರ್ಯ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದು ಮತ್ತು ಅನನ್ಯವಾದುದು. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಗತಿಯಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬಿಪ್ಲಾತ ಕವಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು

ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಾಗಿ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಲಾರ. ತತ್ತ್ವಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಳಪಡುವ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಹೊರತೂ ವಾದ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಅಂಶಗಳಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಅಗತ್ಯ.

ಹಾಗೆಯೇ ಆತ ಹೇಳಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತೂ ತುಂಬ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಕಲೆ ಮಾನವನ ಆಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲೊಂದು, ಅದು ಉಳಿದ ಆಸ್ಥೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರದು, ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಾರದು ಕೂಡ. ಎಲಿಯಟ್ ಪ್ರಕಾರ "ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಆತ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿಸುವ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ನಿಜವಾಗಿಸುವ ಇಂಥ ಕ್ರಿಯೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಬೇಕು. ವೈಚಾರಿಕತೆ ಭಾವನೆಯನ್ನು, ಭಾವನೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಅಧಿಕೃತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ" (ಆಮೂರ, ೧೯೮೯, ಪುಟ ೭೬).

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ಎಲಿಯಟ್‌ನಿಗೆ ಖಚಿತ ನಿಲುವುಗಳಿದ್ದವು. ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನೈತಿಕ ಮಾನದಂಡಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ, ಆದರೆ ಥಿಯಾಲಜಿಯ ತತ್ತ್ವಗಳು ಶಾಶ್ವತ ಸ್ವರೂಪದವು ಎಂದು ತನ್ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ *"Religion and Literature"* ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. "ಒಂದು ಕೃತಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಹೌದೋ ಅಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮಾನದಂಡಗಳು ಬೇಕು. ಆದರೆ ಆ ಕೃತಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಮಾನದಂಡಗಳೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ" (ಎಲಿಯಟ್, ೧೯೭೫ ಪುಟ ೩೮೮) ಎಂಬ ಅವನ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಚಾರ ಈ ಲೇಖನದ ಚರ್ಚೆಯ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲೇ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿದ್ದು. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಅಂಥ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಎಲಿಯಟ್ ತಿಳಿದ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆ ಕಾವ್ಯದ ರಕ್ತಗುಣವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಬರೆದ ಎಲಿಯಟ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಮಾಡುವ ಪ್ರಭಾವದ ಬಗೆಗೆ ಸರಿಯಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಹೊಂದಿರುವುದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಏಕೆಂದರೆ "ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಲೇಖಕ ನಮ್ಮನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ (ಅದು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಯಲಿ, ತಿಳಿಯದಿರಲಿ). ಹಾಗೆಯೇ, ನಾವೂ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಿಂದ ಆಳವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗುತ್ತೇವೆ (ಅದು ನಮಗೆ ಬೇಕಾಗಿರಲಿ, ಬೇಡವಾಗಿರಲಿ)" (ಎಲಿಯಟ್, ೧೯೭೫ ಪುಟ ೩೯೪). ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಮಗೆ ಜೀವನದ ಕುರಿತು ನೇರ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಕುರಿತು ಹಲವು ನೋಟಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಅದು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಯುಳ್ಳ ಕವಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಎಲಿಯಟ್ ವಿವರಿಸಿದ. "ಎಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳ ಎಲ್ಲ ಮಗ್ಗುಲುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕೆಂದರೆ ಕವಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥವಾಗಬೇಕು. ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥವಾಗುತ್ತ ಹೋದ ಹಾಗೆ ಆಸಕ್ತಿಗಳು ವರ್ಧಿಸುತ್ತವೆ. ಅನುಭವಗಳ ಸಮಗ್ರೀಕರಣದ ಅವನ ಕಲಾಪೂರ್ಣವೂ, ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆದ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ಅತ್ಯಾಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿ ಅನುಭಾವಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೆನಪಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಎಲಿಯಟ್. ಅಂದರೆ ಬರಿಯ ಬೌದ್ಧಿಕನಾಗುವುದಲ್ಲ, ಪ್ರತಿಫಲನಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಗುಲಾಬಿಯ ಪರಿಮಳದಂತೆ ಅನುಭವಿಸುವುದು.

ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯನೆಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದ ಎಫ್.ಆರ್. ಲೀವಿಸ್ 'ಕವಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ಣ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ. "ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಖ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಬದುಕು ಮುಖ್ಯ. ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಮಗೆ ಇನ್ನೂ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು

ಕಲಾಕೃತಿಯ ಓದಿನಿಂದ ಸಿಗುವ ನಿಜವಾದ, ಹೊಸತೂ ಆದ ಅನುಭವವನ್ನು ಬೇರಾವುದೂ ಕೊಡಲಾರದು. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಜೀವಾನುಭವ (felt life in a work of art) ಬೇರಾವ ಪರ್ಯಾಯ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದಲೂ ದೊರೆಯಲಾರದು" ಎಂದು ಲೀವಿಸ್ ಹೇಳಿದ (ನರಸಿಂಹಯ್ಯ ಸಿ.ಡಿ., ೧೯೬೩, ಪುಟ ೧೦). ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದ ಆಶಯಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ನಿಜ. ಆಶಯ ಅಥವಾ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನೀತಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುವುದೇ ಹೊರತೂ ಹೇಳಿಕೆಗಳಾಗಿ ಬರುವುದಲ್ಲ. ಕವಿ (ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕ) ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ ಲೀವಿಸ್ ಅದನ್ನು 'ಶೋಧನಾತ್ಮಕ, ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆ' (exploratory creative use of language) ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ನುಡಿಕಟ್ಟು ನವ್ಯರ ಸಾಹಿತ್ಯಚಿಂತನವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಕವಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಿಗೆ ಎದುರಾಗಬಲ್ಲ ಮತ್ತು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಮೀರಬಲ್ಲ. ಲೀವಿಸ್‌ನ ಅಪೇಕ್ಷೆಯೆಂದರೆ ಕವಿ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದನಶೀಲನೂ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವೇಚನಾಶಾಲಿಯೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಸೃಜನ ಶಕ್ತಿಯ ಈ ಗುಣಗಳ ನಿರ್ವಚನ ತುಂಬ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಚಾರಗಳ ಸಂವಹನದ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. '*Tragedy and Medium*' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅವನಾಡಿದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಮಾತು: "ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮಾಧ್ಯಮ ತಾನು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಸ್ವತಃ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ, ಕೂಡ" (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಯು.ಆರ್, ೧೯೯೨ (೧೯೭೧), ಪುಟ ೩೫).

'ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳೇನೂ ಜಡ ಪದಾರ್ಥಗಳಲ್ಲ' ಎಂದು ಲೀವಿಸ್ ಹೇಳಿದ. ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳೂ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಅರ್ಥಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವುಗಳ ಪಾತ್ರ ದೊಡ್ಡದು. ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಅವೇ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡುತ್ತವೆಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು—ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ, ಸಂವಹನದಲ್ಲೂ. ಲೀವಿಸ್‌ನ ಈ ಚಿಂತನೆ ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿ, ಶಬ್ದಶರೀರಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಬದುಕಿನೊಡನೆ ಸ್ಪಂದನಶೀಲ ಸಂಬಂಧ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಅಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ಭಯವಿದೆ ಎಂದು ಲೀವಿಸ್ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ದಕ್ಷತೆಯಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಜನಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಗಾಢ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬೇಕಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಒಂದು ಪುಟ್ಟಗುಂಪಿನ ಆಸಕ್ತಿಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯುವುದು ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವ ಕರ್ತವ್ಯದಿಂದ ವಿಮುಖವಾಗುವುದು ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಕಂಡಿತು. ಆದುದರಿಂದ ಬರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೌಲ್ಯದ ಅಥವಾ ಅತಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಲೀವಿಸ್ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಗಾಧ ಗಾಢ ಅನುಭವಗಳ ಬಹು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಪರಿಧಿಯಿದೆ. ಅದರ 'ನೈತಿಕಕೇಂದ್ರ'ದ ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶಕ ಆಸಕ್ತಿ ತಾಳಬೇಕು. ನಿಜವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಕುರಿತ, ಸಮಾಜದ ಕುರಿತ, ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕುರಿತ ಆಸಕ್ತಿ. 'ಅದಕ್ಕೆ ಗಡಿಗೆರೆ ಎಳೆಯುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ' ಎಂದು ಲೀವಿಸ್ ಹೇಳಿದ. ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ "ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಕೊಡುವ ಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಅನುಭವಸಿದ್ಧಿ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕತೆಯ ವಿಪತ್ತಿನಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಪಾರು ಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ" (ಅದೇ, ಪುಟ ೩೬).

ಲೀವಿಸ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಸಮರ್ಥನೆಗಳು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧದ

ಕುರಿತು ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಜಾನ್ಸನ್, ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಸಂತಯಾನ ಮತ್ತಿತರ ಅನೇಕರು ಕಲಾಕೃತಿಯು ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದ, ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳ ವಾಹಕವಾಗಬೇಕೆಂಬ ವಾದ ಮಂಡಿಸಿದ್ದು ಲೀವಿಸ್‌ನ ಸ್ಮರಣೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸ್ವತಃ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಮೇಲಿನ ವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದುದು. ಜಾರ್ಜ್ ಬೋವಾಸ್ ಎಂಬ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ತತ್ತ್ವಗಳೆಲ್ಲವೂ ಹಳಸಲು ಮತ್ತು ಹುಸಿಹೂರಣ ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿದ್ದ. ಸಿದ್ನಿಗೂ ಕಾವ್ಯವು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಕೃತಜ್ಞವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ, ತತ್ತ್ವ ಕೀರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿತ್ತು. ಲವ್‌ಜಾಯ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ತತ್ತ್ವಗಳೆಲ್ಲವೂ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಎರವಲು ತಂದವು ಎಂದು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿದ್ದ. ಜಾರ್ಜ್ ಬೋವಾಸ್‌ನಿಗಿಂತ ಇವನು ಕೊಂಚ ಉದಾರಿಯಾಗಿದ್ದನೆನ್ನಬೇಕು. ಕಾವ್ಯ ಹುಸಿ ಹೇಳಲಾರದು, ಆದರೆ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಹಸಿ ಹಸಿಯಾಗಿ, ನೀರು ನೀರಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದ. ಈ ಎಲ್ಲ ಟೀಕೆಗಳಿಗೂ ಲೀವಿಸ್‌ನ 'ಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರವಾಯಿತು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಅಥವಾ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಅಥವಾ ಸಾರ್ತ್ರ್ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಾಗಲೀ, ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಾಗಲೀ, ಬೇರಾವುದೇ ವಾದಕ್ಕಾಗಲೀ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಜನವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ನಿಜ, ಸಾಹಿತ್ಯ ತನ್ನದೇ ಶಿಸ್ತು, ವಿಧಾನ, ಕ್ರಿಯಾಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದ ಸತ್ಯಶೋಧನೆ, ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದಾಗಲೇ, ತನ್ನ "ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಕ್ಷಿತ್ವ"ವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಾಗಲೇ ಅನನ್ಯವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಎಲಿಯಟ್ ಕೂಡ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಕಡ ತಂದುದಾದರೂ 'ದರ್ಶನ' ಸ್ವಂತದ್ದಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದು. ಶಾಸ್ತ್ರದ ತರ್ಕಬದ್ಧ ಯೋಚನೆಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ್ದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಅಡಿಗಲ್ಲು ಅಥವಾ ಶಿಖರವಾಗಿ ತತ್ತ್ವವಿರುತ್ತದೆಂಬ ಅಲಂಕಾರಿಕ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸತ್ಯವಿಲ್ಲ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕೃತಿಯಾದ್ಯಂತವೂ ತತ್ತ್ವವು 'ನೀರಾಗಿ', ಜೀವದ್ರವ್ಯವಾಗಿ ಹರಿದಿರುತ್ತದೆ. ತಾನೆತ್ತಿಕೊಂಡ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೋ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೋ ಜೀವನಾನುಭವದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸ್ವತಃ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ.

ಮುಖ್ಯ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲೊಬ್ಬನಾದ ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಸಂಬಂಧವ ಕುರಿತು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದವನು. ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಲಭಿಸುವ ಆನಂದ ಜೀವನಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ಆಧಾರಿತವಾದಾಗ ಅದು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ ಕೇಂದ್ರ ಚಿಂತನೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮರೆತು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುವುದು ಒಂದು ದೋಷವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ (ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಐ.ಎ., ೧೯೪೮, ಪುಟ ೧೦). ಕಲೆ ಕೊಡುವ ಅನುಭವ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಎಂದರೆ ಆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಮರೆತು ಮಾತನಾಡುವುದು ಇಡೀ ಸಂಗತಿಯ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮಾತನಾಡಿದಂತೆಯೇ ಸರಿ. ಕಲೆಗಳು ಮೌಲ್ಯಗಳ 'ಉಗ್ರಾಣ'ಗಳು. ಅವು ಅನುಭವಗಳ ಮೌಲ್ಯದ ಕುರಿತ ನಮ್ಮ ಮಹತ್ವದ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲಾಕೃತಿ ಸೂಚಿಸುವ ಮೌಲ್ಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯರ ಮನಸುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಸ್ತಗೊಂಡಿರುವ ಅನುಭವ ಸಾಮಗ್ರಿಯೇ ಕಲಾವಿದನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸುಸಂಯೋಜಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಅನುಭವ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಮೂಲಸ್ವರೂಪವೂ ಹೌದು. ಕಾವ್ಯವೇನೂ ಈ ಲೋಕದಾಚೆಗಿನ ವಿದ್ಯಮಾನವಲ್ಲ.

ಅದು ಯಾವುದೇ ನಿಜಜೀವನದ ಚಟುವಟಿಕೆಯಷ್ಟೇ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದುದು, ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಂಡ, ಏಕೀಕೃತತೆಯನ್ನು ಬಯಸುವ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

'ಕಲೆ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ' ಎಂಬಷ್ಟೇ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನಿಗೆ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಕಲೆಯು ಕಲಾವಿದನ ಮನಸಿನಲ್ಲಿ ಅನುಭವಗಳು ಆಕೃತಿ ಪಡೆಯುವ ಬಗೆ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಆ ಅನುಭವಗಳು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದೈನಿಕದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಇಂದ್ರಿಯಗಳೂ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅನುಭವ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ನಿತ್ಯದ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ಮನಸ್ಸು ಅಂಗಡಿಕಾರನ ತೂಕದ ಬಟ್ಟಲಾದರೆ ಸೃಜನ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ಮನಸ್ಸು ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಭೌತ ತುಲಾಯಂತ್ರದಂತೆ' ಎಂದು ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ (ರಿಚರ್ಡ್ಸ್, ೧೯೪೮, ಪುಟ ೩೮).

ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆ ಅಸಮರ್ಪಕ ಸಂಬಂಧ ಉಂಟಾದಾಗ 'ದೋಷಯುತ ಕಲೆ' ಮತ್ತು 'ಕೆಟ್ಟ ಕಲೆ'ಗಳೆಂದು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅನುಭವ ಮೌಲಿಕವಾಗಿದ್ದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ದೋಷಯುತವಾದಾಗ 'ದೋಷಯುತ ಕಲೆ' ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಅನುಭವ ನಿಸ್ಸಾರವಾದರೆ ಅದು 'ಕೆಟ್ಟ ಕಲೆ'ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಟ್ಟ ಕಲೆ ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ, ಓದುಗರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವ ಆಳವಾದದ್ದು. ಆದುದರಿಂದ ಆ ಕುರಿತು ಎಚ್ಚರ ಅಗತ್ಯ, ಉದಾಸೀನ ಸಲ್ಲದು ಎಂದು ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ (ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಎಚ್. ೧೯೯೮, ಪುಟ ೫೩೦). ಕಲೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದುದು, ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದುದು. ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಶಿಕ್ಷಕನೂ ಹೌದು. ಇದು ಎಲಿಯಟ್ ಕೂಡ ತನ್ನ *'Religion and Literature'* ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುವ ವಿಚಾರ. ಕಲೆಯು ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆಯೆಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ನವ್ಯಲೇಖಕರದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ಅವರು ಶೋಧನ, ಪರಿಷ್ಕರಣಗಳ ಜಾಗೃತ ಸಂವೇದನೆಯುಳ್ಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕಾವ್ಯ (ಕಲಾಕೃತಿ) ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ಸಂದೇಹಯುತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದವನು ಲಾರೆನ್ಸ್. ಸಿದ್ಧತತ್ತ್ವಗಳು ಸೃಜನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾರಕವಾಗಬಲ್ಲವು ಎಂದು ಅವನು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅವು ಎಲ್ಲಿ, ಹೇಗೆ ಉಪಯುಕ್ತ ಎಂಬ ಕುರಿತೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆಯಿದೆ. 'ತತ್ತ್ವಗಳು ಬೇಕು, ಆದರೆ ಬೇಡ' ಎಂಬಂಥ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ನಿಲುವುಗಳು ಇವನ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

"ಕಲೆಯ ಕಾರ್ಯ, ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನನ್ನು ಸುತ್ತುವರಿದಿರುವ ವಿಶ್ವದ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬದುಕಿನ ಈ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಬಯಲು ಮಾಡುವುದು" ಎಂದು ಲಾರೆನ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ಕಲೆ ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಯಾವಾಗಲೂ ಮುಂದಿರುತ್ತದೆ. ವಾನ್‌ಗೋ ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಹೂಗಳ ಚಿತ್ರ ಬರೆದಾಗ ಅವನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿ 'ತಾನು' ಮತ್ತು ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಹೂವಿನ ಆ ಕ್ಷಣದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು. ಅವನ ಪೇಂಟಿಂಗ್ ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಹೂವನ್ನೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಹೂ ಸ್ವತಃ ಏನು ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಎಂದೂ ತಿಳಿಯಲಾರದು. ವಾನ್‌ಗೋಗಿಂತ ಕ್ಯಾಮರಾವೇ ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಹೂವಿನ ಹೊರರೂಪವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು" (ಲಾರೆನ್ಸ್, ೧೯೬೨, ಪುಟ ೧೨೭).

'ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಹೂವಿನ ಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ

ಮತ್ತು ಆ ಹೂ ಈ ಎರಡರ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸಂಬಂಧದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ' ಎಂದು ಲಾರೆನ್ಸ್ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮೊಳಗೂ ಹುಟ್ಟು, ಬದುಕು, ಸಾವಿಗೆ ಅತೀತವಾದೊಂದು ಸಂಗತಿಯಿದೆ. ಸುತ್ತಲಿನ ಜೀವಂತ ಜಗತ್ತಿನೊಡನೆ ಶುದ್ಧ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ನಾನು ನನ್ನ 'ಆತ್ಮ' ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಜೀವನ ಜೀವಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಸಂತರಿಗೆ, ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳಿಗೆ, ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಿಗೆ ಈ ಸರಳ ಸತ್ಯ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ! ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಜೀವನವನ್ನು ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಜೀವಿಸುವುದರೊಡನೆಯೇ' ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ಕಲಾವಿದ ಈ ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠನಾದವನು ಎಂದು ಲಾರೆನ್ಸ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಮತಧರ್ಮ, ವಿಜ್ಞಾನ ಎಲ್ಲವೂ ದೃಢ ಸಮತೋಲನಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ನಿಶ್ಚಿತ ವಿಚಾರಗಳಿವೆ, ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ನಿಯಮಗಳು. ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ತನ್ನದೇ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರಾಚೆಗೆ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ('ಕಾದಂಬರಿ') ನೀವು ಯಾವುದನ್ನೇ ಆದರೂ 'ಮೊಳೆ ಹಿಡಿದು ಕೂರಿಸಲೆತ್ನಿಸಿದರೆ ಅದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬಹುದು ಅಥವಾ ಕಾದಂಬರಿಯೇ ಮೊಳೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಕ್ಕೆ ಹೊರಡಬಹುದು! ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮತೋಲನಕ್ಕಾಗಿ ಕಂಪಿಸುವ ಅಸ್ಥಿರತೆಯಲ್ಲೇ ನೈತಿಕತೆ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹೆಬ್ಬೆಟ್ಟೊತ್ತಿ ಅದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಕಲಾವಿದ ಯತ್ನಿಸಬಾರದು. ಬದುಕಿನ ನಿಜದೊತ್ತಡಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಧೈರ್ಯ, ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಮೀರದ ಶಿಸ್ತು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಕೃತಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಬಲ್ಲದು, 'ಶಾಶ್ವತ ಸತ್ಯ' ಎಂಬುದಿಲ್ಲ. (ಲಾರೆನ್ಸ್, ೧೯೭೨, ಪುಟ ೧೩೧.)

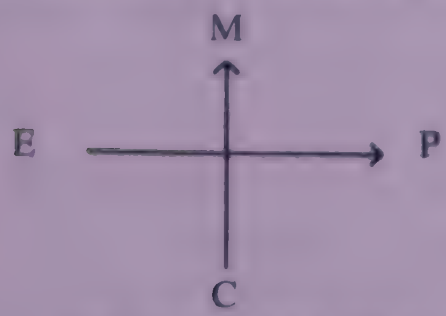
ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಕುರಿತು ಲಾರೆನ್ಸ್ ಮಂಡಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಿದು. ವಿಚಾರಗಳು ಬೇಡವೇ ಬೇಡ ಎಂಬುದು ಅವನ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವು ಇಂದ್ರಿಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮೈಗೂಡಬೇಕು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ರಾಕ್ಷಸವಾಗುತ್ತವೆ. "ದೈಹಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲವಿಲ್ಲದ ವಿಚಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಸುತ್ತ ತಾವೇ ಸುತ್ತಿ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಅಮಾನುಷಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ, ಸ್ವಯಂ ಚಾಲಕತ್ವ ಪಡೆದು ಭೂತಗಳಾಗುತ್ತವೆ." ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತನ್ನು ಲಾರೆನ್ಸ್ ಆಡಿದ್ದಾನೆ (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ೧೯೯೨ (೧೯೭೧), ಪುಟ ೩೯). ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಅಂಕುಶಗಳಂತೆ ವರ್ತಿಸುವ ಯಾವುದೇ ತತ್ತ್ವದ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯನ್ನು ತನಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತೀವ್ರತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಲಾರೆನ್ಸ್ ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬರಹಗಾರನಿಗೆ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ತರುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತತ್ತ್ವಪ್ರಣಾಲಿ ಅವಶ್ಯಕವೆಂದೂ ಅವನು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿರದ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ ಜಳ್ಳು, ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಿಲ್ಲದ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ಬರಡು. ಆದರೆ ಯಾವ ತತ್ತ್ವವೇ ಆಗಲಿ, ಕೃತಿಕಾರನ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅಡಿಯಾಳಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಆಗ ಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಲೇಖಕ ತತ್ತ್ವಗಳ ಮೇರೆ ಮೀರಿ ಜೀವನದರ್ಶನ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ. ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ, ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ, ಸ್ವಯಂಸ್ಫೂರ್ತತೆಯಿಂದ ಉತ್ಸಾಹಶೀಲನಾಗಿ ಬದುಕುವುದರಲ್ಲೇ ಮಹತ್ವವಿದೆ ಎಂದು ಲಾರೆನ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕ್ರಿಯೆ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಲಾರೆನ್ಸ್ ಬೆಲೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ 'ದೃಢ ವಿಚಾರಗಳಿಂದಲೇ ಬದುಕುವುದೆಂದರೆ ಜೀವಿಸುವುದನ್ನು ಸ್ಥಗಿತಗೊಳಿಸಿದಂತೆ' ಎಂದು ಅವನು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ದೂರದ ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುತ್ತ ಲಾರೆನ್ಸ್ ಒಬ್ಬ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಬರಹಗಾರನಾಗಿ ಜೀವಂತಿಕೆಯುಳ್ಳ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ 'ಗ್ರಹಿಕೆ' (perspective) ಬಹುಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ ಎಂದು ಲುಕಾಚ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಓಟಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಇದೇ. ವಿವರಣೆಯ ಎಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನೂ ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವುದು ಇದೇ. ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದು ಮತ್ತು ತೋರಿಕೆಯದು, ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದುದು ಮತ್ತು ಅಮುಖ್ಯವಾದುದು ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯದ ಆಯ್ಕೆಗೆ ನೆರವಾಗುವುದು ಇದೇ. ಪಾತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವುದೂ ಗ್ರಹಿಕೆಯಿಂದಲೇ. ಗ್ರಹಿಕೆ ಪ್ರಖರವಾಗಿದ್ದಷ್ಟೂ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದಷ್ಟೂ ಆಯ್ಕೆ ಉತ್ತಮವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಲುಕಾಚ್ಸ್ ಕೊಡುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಹೊಳಹೆಂದರೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಕಲ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮೂಲಕವೇ 'ವಿಚಾರ'ವೊಂದು ತಾನಾಗಿಯೇ ಮೂಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು. ವಿಚಾರ ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿರ ಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ, ಅದು ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಲುಕಾಚ್ಸ್ ವಾದದ ಸಾರ. ಆದುದರಿಂದ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನ ಕೃತಿಯ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆಯೇ ಮುಖ್ಯಸಂಗತಿ. ಕೃತಿಯ ಶೈಲಿಯನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಕೆಯೇ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವಿನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಕೃತಿಯೆಂಬಂತೆ ವಸ್ತು, ಶೈಲಿ, ಸ್ವರೂಪಗಳ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ (ಲುಕಾಚ್ಸ್, ೧೯೭೨, ಪುಟ ೪೭೪).

ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ 'ವಾಸ್ತವದ ಸ್ಥಗಿತ ಗ್ರಹಿಕೆ' (static apprehension of reality) ವಿಧಾನ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರ ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಲುಕಾಚ್ಸ್ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ಮಾನವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಾಣಿ' ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅವನೊಬ್ಬ ಅಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಾನವ ಮೂಲತಃ ಏಕಾಂಗಿ. "ಅದು ಮಾನವ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಯಾರೂ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಕೇಂದ್ರ ಸತ್ಯ" ಎಂದು ಥಾಮಸ್ ವೂಲ್ಫ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಏಕಾಂಗಿತನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಏಕಾಕಿತನಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದುದು. ಈ 'ಮೂಲಭೂತ ಏಕಾಂಗಿತನ' ಆಧುನಿಕತೆಯ ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಅನುಷ್ಠಾನಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣ. 'ಮನುಷ್ಯನದು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಎಸೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಸ್ಥಿತಿ' ಎಂದು ಹೈಡೆಗರ್ ಹೇಳಿದ. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಾಯಕನಿಗೆ ಇತಿಹಾಸವಿಲ್ಲ, ವಾಸ್ತವತೆಯೂ ಸ್ಥಗಿತ ಸ್ವರೂಪದ್ದು. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ನಿರರ್ಥಕವಾದವುಗಳು. ಕಿರ್ಕಗಾರ್ಡ್ ಹೇಳುವ 'ಮಾನವನ ಗೂಢ, ಅಭೇದ್ಯ ಅಜ್ಞಾತತೆ' (eternal incognito) ಆಧುನಿಕತೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ. ಲುಕಾಚ್ಸ್ ಕಾಫ್ಕಾನ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತ ಅವನ ನಾಯಕನ ಜ್ವಲಂತ ಅಸ್ವಸ್ಥತೆ, ಅಪರಾಧೀಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟ ಅನುಭವವಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಾಫ್ಕಾ, ಬೆನ್, ಮುಸಿಲ್‌ನಂಥ 'ಉಗ್ರ ಆಧುನಿಕ'ರು ತಮ್ಮ ಓದುಗರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ನೀಡಲು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಲುಕಾಚ್ಸ್ ಆಕ್ಷೇಪ. ಇಂಥ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ತನ್ನದೇ ಮಿತಿಗಳಿವೆ ಎಂದು ಅವನು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ (ಲುಕಾಚ್ಸ್, ೧೯೭೨, ಪುಟ ೪೮೬).

ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ 'ಸ್ಥಗಿತ ಗ್ರಹಿಕೆ' ಬಗೆಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ಇನ್ನೂ ಕೆಲ ಲೇಖನಗಳಿವೆ. *'Faith and Art in a world Awry'* ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ನಾಥನ್ ಎ. ಸ್ಕಾಟ್ ಎಂಬ ಲೇಖಕ ಆಧುನಿಕ ಕಲೆ ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತತೆ, ಆತಂಕಗಳನ್ನೇ ಬೃಹತ್ತಾಗಿಸುವ ಜೀವನದರ್ಶನ ಬೆಳೆಯಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾನವನ ಉನ್ನತಗುಣಗಳ *(divine-human character)* ಅನ್ವೇಷಣೆಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ (ಸ್ಕಾಟ್, ೧೯೭೪, ಪುಟ ೪೩೭). ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಸಂದೇಹಗಳಿಗೆ ಮತಧರ್ಮಗಳೂ, ನಂಬಿಕೆಗಳೂ ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ಮೂಲಕ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳು ಹುಟ್ಟಬಹುದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಈ ಲೇಖಕನದು. *"Poetry, Myth and Reality"* ಎಂಬ ಫಿಲಿಪ್ ವ್ಹೀಲ್‌ರೈಟ್‌ರ ಲೇಖನ

ಒಂದು ರೇಖಾಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ (ವ್ಹೀಲ್ ರೈಟ್, ೧೯೭೪, ೨೫೩).



E - Ego (ತಾನು)
P - Physical Universe (ಜಗತ್ತು)
C - Community mind (ಸಮೂಹ ಮನ)
M - Mystery, Myth (ರಹಸ್ಯ, ಪುರಾಣ)

ತನ್ನಿಂದ ಜಗತ್ತಿನೆಡೆಗೆ ಚಲಿಸುವ, ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವ ಅಡ್ಡಗೆರೆಯಲ್ಲಿ (EP) ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಪ್ರಯಾಣ ಸತತವಾಗಿ ನಡೆದಿದೆ. ಶುದ್ಧ ತರ್ಕದ, ವಿಜ್ಞಾನದ, 'ಸಮರ್ಪಕ ಭಾಷೆ'ಯ ಈ ಗೆರೆಯಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸತ್ಯ'ವೇ ಪ್ರಮಾಣ. ಇಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅವಕಾಶವೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಸರಳ ರೇಖಾತ್ಮಕ ನೇರ ಚಲನೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಶಾಶ್ವತ ಸತ್ಯಗಳಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ದೂರಕ್ಕೆ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಧರ್ಮಗುರು, ಯಾವ ಕವಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ 'ಸತ್ಯ'ವನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಲ್ಲ. ಆಳವಾದ ಸತ್ಯ, ಶ್ರೀಮಂತ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸಬಹುದಾದ ಸತ್ಯ ಲಾವೋತ್ಸೆ ಮತ್ತು ಜೀಸಸ್‌ರಂಥ ಗೂಢ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕರಲ್ಲಿದೆ, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನಲ್ಲಿದೆ. ಅಂಥ ಸತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಉದ್ದಗೆರೆ (CM)ಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಗ್ರ ಮಾನವನ ಸಮಗ್ರ ಅನುಭವ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಲಾರದು. ಅದಕ್ಕೆ ಪುರಾಣಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ (ಮಿಥ್) ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಂಜರು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿರುವ ನಾವು ಬದುಕಿನ ರಹಸ್ಯಗಳೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಇದೇ ಈ ಕಾಲದ ಕಾವ್ಯದ ಮಿತಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ ಎಂದು ರೈಟ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ (ವ್ಹೀಲ್‌ರೈಟ್, ೧೯೭೪, ಪುಟ ೨೬೬).

ಕವಿಯಲ್ಲಿ, ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ 'ವಿಚಾರಗಳಿವೆ', ಅಮೂರ್ತವಿಚಾರಗಳಿವೆ ಅಥವಾ 'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ' ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಲ್ಲ, ಕವಿಯ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲೇ ಹುಡುಕಬೇಕು, ಅವನ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲೇ ಕಾಣಬೇಕು ಎಂದು *'Poetry and Abstract Idea'* ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ ವಾಲೆರಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ವಾಲೆರಿ ನೀಡುವ ಕಾವ್ಯಸೂತ್ರ ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದೆ:

ಕಾವ್ಯ: ಗದ್ಯ : : ನೃತ್ಯ : ನಡಿಗೆ

(ವಾಲೆರಿ, ೧೯೫೮, ಪುಟ ೭೦)

ಈ ಸೂತ್ರದ ಮೂಲಕ ವಾಲೆರಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಡಿಗೆಗೂ, ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ಮೂಲ ಕಾಲುಗಳ ಚಲನೆಯೇ. ನಡಿಗೆ ಒಂದು ಗುರಿಯತ್ತ ಚಲಿಸಿದರೆ ನೃತ್ಯದ 'ನಡಿಗೆ' ನಿರುದ್ದಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ. ನಡಿಗೆ 'ಅರ್ಥ'ವುಳ್ಳ ಕ್ರಿಯೆ. ಗದ್ಯವೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಎರಡೂ ಕಾರ್ಯಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ನೃತ್ಯ ಸಂತೋಷದಾಯಕವಾದುದು, ಕವಿತೆಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳ 'ಮೂಲಕ' ನೋಡುವುದಲ್ಲ, ಶಬ್ದವನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಮುಕ್ತಬಂಧವೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬಂಧವುಳ್ಳ ರಚನೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲತಃ ಕವಿತೆ, ಕವಿತೆ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೇ ಸಂತೋಷದಾಯಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಹಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಪೌಷ್ಟಿಕಾಂಶ ಇರುವ ಹಾಗೆ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಗಳು ಮೂಡಿರಬೇಕು. ಅದು ಪುಷ್ಟಿದಾಯಕ ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸವಿ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಹಣ್ಣನ್ನು ತಿನ್ನುವಂತೆ ಕವಿತೆಯನ್ನೂ ಜನ ಸ್ವೀಕರಿಸುವಂತಿರಬೇಕು ಎಂದು ವಾಲೆರಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕವಿ ವಿಚಾರಗಳಿಂದಲ್ಲ, ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಕವಿತೆ

ರಚಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ವಾಲೆರಿ ವಿನೋದವಾಗಿ (ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ ಉದಾಹರಿಸಿ) ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಕವಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಅವನ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲೇ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಾಲೆರಿ ಹೇಳಿದ (ವಾಲೆರಿ, ೧೯೫೮, ಪುಟ ೬೩).

ವಾಲೆಕ್ ಮತ್ತು ವಾರೆನ್ *'The Theory of Literature'* ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ, ಸ್ವರೂಪ, ಕಾರ್ಯ, ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನಗಳು ಮುಂತಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ತ್ವದ ಕುರಿತು ಬಹುದೊಡ್ಡ ಚರ್ಚಾಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಗರಿಕತೆಯ ಇತಿಹಾಸದೊಡನೆ, ಯಾವುದಾದರೂ ಇನ್ನೊಂದು 'ಶಾಸ್ತ್ರ'ದೊಡನೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟಕ್ಷೇತ್ರ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಅಪಚಾರ ಮಾಡಿದಂತೆ ಎಂದು ಲೇಖಕರು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾಧ್ಯಮ ಭಾಷೆ. ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ಭಾಷಾ ಗುಂಪಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಾರಸುದಾರಿಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕಲೆ ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮೂಲತಃ 'denotative' ಆಗಿರುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು 'connotative' (ಅರ್ಥಾಂತರಗಳುಳ್ಳದು) ಆಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಷೆ ಬರಿಸುಮ್ಮನೆ 'ಹೇಳಿ ಬಿಡುವುದಲ್ಲ', ಓದುಗನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ, ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುವುದು. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ದೈನಿಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು 'ಸಂಯೋಜಿಸಿ', 'ಬಿಗಿಯಾಗಿಸಿ', 'ಒಂಸಿಸಿ' ಸಂಸ್ಕಾರಗೊಂಡಿದ್ದು (ವಾಲೆಕ್, ವಾರೆನ್, ೧೯೬೨, ಪುಟ ೨೨).

ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯ ನಮ್ಮನ್ನು ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ತನ್ನದೇ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟು ನಿರ್ಮಿಸಿರುತ್ತದೆ, ಅದರಿಂದಾಗಿ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಹೇಳಿಕೆ ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಅದರ ಸೂಚನಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿದೆ (*referential aspects*). ಹೆಗಲ್‌ನಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದವರು ಕಲೆ ಎಂದರೆ *'sensuous shining forth of ideas'* (ಐಡಿಯಾದ ಐಂದ್ರಿಯಕ ಪ್ರಭಾತ್ಮಕತೆ) ಎಂದು ವಾದಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಫಿಡ್ಲರ್, ಹೈಡ್‌ಬ್ರಂಡ್ ಮುಂತಾದವರು ಕಲೆಯೆಲ್ಲವೂ *'pure visibility'* (ಶುದ್ಧ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕತೆ) ಎಂದು ಕರೆದರು. ಅನೇಕ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಐಂದ್ರಿಯಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದನಲ್ಲ. ದಾಸ್ತೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದೂ ಅವು ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳು ಎಂದೇ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಆಂಶಿಕ ಹೇಳಿಕೆಗಳೇ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಈ ಲೇಖಕರು "ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಒಂದು ಸರಳ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ವಿವಿಧಾರ್ಥ ಸಂಬಂಧಗಳುಳ್ಳ, ಪದರೀಕೃತ *(stratified)* ಪಾತ್ರ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಅತಿ ಸಂಕೀರ್ಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆ" ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಅದೇ, ಪುಟ ೨೮)

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮೌಲ್ಯವೊಂದರ ಅನುಭವ ಮೂಲಭೂತವಾದುದು. ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಗಳು ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯೂ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಇರದ ಒಂದು ಬಗೆಯ 'ಜ್ಞಾನ'ವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಸ್ಟೇಸ್ *(Stace)* ಹೇಳುವಂತೆ "ಒಥೆಲೋ 'ಮಾತ್ಸರ್ಯ'ದ ಕುರಿತ ನಾಟಕ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು 'ಒಥೆಲೋನ ಮಾತ್ಸರ್ಯ'ದ ಕುರಿತ ನಾಟಕ". 'ಸಾಮಾನ್ಯ' ಗುಣ *(type)* ಮತ್ತು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿ *(individual)* ಇವೆರಡರ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ "ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸತ್ಯ ಎಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಳಗಣ ಸತ್ಯ" ಎಂದು ಲೇಖಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ (ಅದೇ, ಪುಟ ೩೨).

ಮ್ಯಾಕ್ಲಿಶ್ *(Macleish)* ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಗಳ ಕುರಿತು *"equal to: not true"*–"ಸಮಾನ ಆದರೆ ಸತ್ಯವಲ್ಲ" ಎಂಬ ಸೂತ್ರ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದು ಮತ್ತು ಗಂಭೀರವಾದುದು. ಅದು ಸತ್ಯದಂತೆಯೇ ಸರಿ. ಆದರೆ 'ಸತ್ಯ'ವೇ ಅಲ್ಲ.

ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ದೊಡ್ಡದು. ತತ್ತ್ವಮಥನಗಳಿಂದಲೂ ದೊಡ್ಡದು. ಅಂಥ ಸಾಂಗತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಈ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಆತ ಕೊಡುವ ವಿವರಣೆ (ಅದೇ, ಪುಟ ೩೭).

ಕವಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಚಾರಗಳು, ವಿಷಯಗಳು ಬಹುಸ್ವರೂಪದವು. ಕೆಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಫಿಲಸಾಫಿಕಲ್, ಕೆಲವು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದವು. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಕುರಿತು ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಕಾಸ್ಮೋಲಾಜಿಕಲ್, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಸ್ವರೂಪದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹೊರಗೆ ಐಡಿಯಾಗಳಾಗಿ ಉಳಿಯುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿ, ಪುರಾಣಗಳಾಗಿ ರೂಪ ತಳೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿಚಾರಗಳ ಅಥವಾ ಭಾವನೆಗಳ ಇತಿಹಾಸದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ಸಮಂಜಸವಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಹೆಚ್ಚು 'ತಾತ್ತ್ವಿಕ'ವಾದುದಕ್ಕಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಾಗೆ ಕಲಾಮೌಲ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಒಳನೋಟ ಕಲಾವಿದನ ಭೇದಕತೆಯ ಆಳ ಮತ್ತು ತಲುಪುವ ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನು (depth of penetration and scope of reach) ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವದ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಇದು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಒಳನೋಟ ನೀಡುವ ಅಂಶವಾಗಿದೆ (ಅದೇ, ಪುಟ ೧೨೨-೧೨೪).

'ಕಲೆ ತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡಾಗ ಅದು ಸಾರ್ಥಕ' ಎಂದ ಹೆಗೆಲ್; 'ಶುದ್ಧ ಚಿಂತನೆಗೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ, ಮೂರ್ತವಾದುದರ ಮೂಲಕವೇ ಇದು ಸಾಧ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾತ್ರವೇ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅಖಂಡವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಡಬಲ್ಲದು' ಎಂದ ಲುಕಾಚ್ಸ್; ಅನುಮಾನ, ಪ್ರಮಾಣ, ತಾರ್ಕಿಕ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟತೆ, ಪರಮಸತ್ಯಗಳ ಹಾದಿ ಕಲೆಯ ಸಾವಿನದು ಎಂದ ನೀಷೆ; ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದುದು, ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಅಂತರ್ಗತ ಮೌಲ್ಯಗಳಿವೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದ ಬ್ರಾಡ್ಲೇ; ಸಹಜ ಜ್ಞಾನ (ಕಾವ್ಯದ Intuitive, ಅಂತಃಶಕ್ತಿ)ದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಬೆನೆಡಿಟ್ಟೋ ಕ್ರೋಚೆ; 'psychical distance' ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮದ ಬಗೆಗೆ ಅಧ್ಯಯನಗೈದ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋ; 'ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆ' ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಲೇ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಯೋಚಿಸಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಬ್ರೆಷ್ಟ್; 'ಕಲೆ ಟೆಲಿಪಸ್ಸಿನ ಈಟಿ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ. ಅದು ಗಾಯಗೊಳಿಸುವ ಸಾಧನ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಈ ಗಾಯದ ನಿಧಾನ ಕೂಡ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ, ಮನುಷ್ಯನ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ನೈಜ ಸ್ವರೂಪ ಅರಿಯಬಯಸಿದ ಬೆಕೆಟ್ ಮುಂತಾದವರು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಕುರಿತು ಜೀವಂತ, ಸ್ಪಂದನಶೀಲ ಸಂವಾದವನ್ನು ಜಾಗೃತವಾಗಿರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್, ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್, ನವ್ಯ ಎಂಬ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ (ಜೊತೆಗೆ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಕಾಲುದಾರಿಗಳಿವೆ) ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಗಳ ಸಾರವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದೆ. ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಮತ್ತು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಮಾದರಿಗಳು ಮುಗಿದುಹೋದ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಹೊಸರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಎರಡು ಮನೋವೃತ್ತಿಗಳೆನ್ನಬೇಕು. ಈಗಲಂತೂ ಎರಡೂ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಕೂಡಿ ಹೋಗಿವೆ. ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಚರ್ಚೆ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುವುದು.

❖

೪. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ: ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ

ಕನ್ನಡ ನವ್ಯಕಾವ್ಯವು ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂತು. ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು, ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯ ಕಥೆ ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದೆ. ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯವೂ ಒಂದು. ಸಂಸ್ಕೃತಕಾವ್ಯ, ಆಂಗ್ಲಕಾವ್ಯ, ಹೊಸ ಸಂದರ್ಭ ಈ ಮೂರು ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಹೊರಗಿನ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳು. ಈ ಹಿಂದೆಯೂ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಕಾವ್ಯದ ಜೊತೆ ಸ್ನೇಹ ಮತ್ತು ಅಂತರವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡೇ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಬದಲಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಹೊಸದಾಗಿ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೊಸ ಆಹ್ವಾನ ಒಂದೆಡೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯದತ್ತಲೂ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಆಂಗ್ಲಕಾವ್ಯದತ್ತಲೂ ಕೈಚಾಚುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನದೆಂಬ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಾಗಿದ್ದವು, ನಿಜ. ಆದರೆ ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹೊಸ ಆಶೋತ್ತರಗಳೊಡನೆ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಕುದಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಆಂಗ್ಲಕಾವ್ಯ ನೀಡಿದ ಹೊಸಬೆಳಕು, ಹೊಸಲಯಗಳು ಚೇತೋಹಾರಿಯಾಗಿದ್ದವು. ಆಂಗ್ಲರನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತ ಆಂಗ್ಲಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆದರಿಸುವ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಉತ್ತಮ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ಪರಮಮೌಲ್ಯವೆಂಬ ಕುರಿತು ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ, ಆ ಕುರಿತ ಭಾವವಶತೆ, ಹೋರಾಟದ ಕೆಚ್ಚಿಗೂ, ನಮ್ಮ ಲೇಖಕರು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳು ಸರಳವಾದುವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಆ ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಹಂತದ ಪರಿಣತಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಬಳಿಕ ಜಡಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದೆಯೆಂಬ ಭಾವ ಅಡಿಗರಂಥ ಕವಿಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿತು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸಹಾದಿಯ ಹುಡುಕಾಟವೆಂದರೆ ಹೊಸನೋಟದ ಎಚ್ಚರವೂ ಹೌದು. ಆದುದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದೆಂದರೆ ಎರಡು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಎದುರುಬದುರಾಗಿಸಿದಂತೆ. ನವೋದಯ ಮತ್ತು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧ, ನವ್ಯ ಮತ್ತು ಆಂಗ್ಲ ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆಗೊಳಗಾದವೇ ಆಗಿವೆ. ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ, ನಿರಾಕರಿಸಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ನವೋದಯ'ವೆಂದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದವಲ್ಲ, ನವ್ಯದ ಬಗೆಗೂ ಹೀಗೇ ಹೇಳಬಹುದು- ಈ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮೂಡಿರುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಆಶಯ.

ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರು ಕಾವ್ಯದ ಮಾರ್ಗ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದ ಲೇಖಕರು. ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತವೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ಕೊಲರಿಜ್, ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ ಮುಂತಾದವರಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತ 'ಪರ್ಯವಸಾನದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರ ಪ್ರೇರಕವಾದ' ಕಾವ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. 'ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಎದೆಯನ್ನು ಅಲುಗಿಸುವಂಥ ಮಾತು. ಯಾವ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಓದಿದರೆ ಅಥವಾ ಕೇಳಿದರೆ ನಮ್ಮ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಒಂದಾನೊಂದು ಚಲನೆಯ ಅನುಭವ

ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆಯೋ, ಆ ವಾಕ್ಯವೇ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಒಂದು ಹಿತರಮಣೀಯವಾದ ವಿಕಾರವನ್ನುಂಟಾಗಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಅರಳಿಸಬಲ್ಲ ವಾಕ್ಯ ಸಮೂಹವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯ.' ಎನ್ನುವ ಡಿವಿಜಿಯವರು "ಧ್ಯಾನಾವೇಶಗಳಿಲ್ಲದೆ ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯವಾಗದು. ಕಾವ್ಯವು ಕವಿಗೂ, ಜಗತ್ತಿಗೂ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆ" ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ (ಡಿ.ವಿ.ಜಿ., ೧೯೭೦, ಪುಟ ೧೨೦).

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಮ್ಮ ಅಂತಃಪ್ರಪಂಚದ ಕಿಟಕಿ ಎಂದು ಅವರು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಹೃದಯದ ನೀರ್ಗಲ್ಲನ್ನು ಹೊಳೆಯಾಗಿಸಿ ಹರಿಯಿಸುವ, ಅಲ್ಲಿಯ ಕೆಸರುಮಣ್ಣನ್ನು ಗಟ್ಟಿಮಾಡಿ ವಜ್ರವಾಗಿಸುವ ಸೂರ್ಯಪ್ರಭೆ. ಎಲ್ಲದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅದು ಮಹಾತತ್ತ್ವದ ಕಡೆಗೆ ಜೀವವನ್ನು ಕರೆದೆಳೆಯುವ ದಿವ್ಯಧ್ವನಿ. ಅದರಿಂದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸ್ವರೂಪದ ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ (ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ೧೯೫೦ ಪುಟ ೩೭). ಅದನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುವ ಕವಿಕರ್ಮ ಒಂದು ರಹಸ್ಯಕ್ರಿಯೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನೇ ಒಂದು ರಹಸ್ಯ, ಅವನ ಮನಸ್ಸೊಂದು ಗುಹೆ. ಕಾವ್ಯ ಮನಃಪರಿಪಾಕವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂದರೆ "ಕವಿಯ ಬಳಿ ಜೀವನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅಗ್ಗಿಷ್ಟಿಕೆಯಿರಬೇಕು" (ಡಿ.ವಿ.ಜಿ., ೧೯೭೧, ಪುಟ ೬೪). ಲೋಕದ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ತತ್ತ್ವಗಳೂ, ನೀತಿಗಳೂ ಹೊಳೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಕವಿಯ ಕಾರ್ಯ ಎಂದು ಅವರು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ.

'ಕಾವ್ಯವು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವತತ್ತ್ವ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೇಕು.' ಆ ವಿಶ್ವತತ್ತ್ವವು ಮಾನವ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದುದೆಂದು ಅವರು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. "ಒಂದು ಕಾವ್ಯವು ತನ್ನ ದೇಶದ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಅವಧಿಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ದೂರ ಹರಡಿ ವಿಶ್ವಜನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಒಂದು ಸಂದೇಶವನ್ನು, ಒಂದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು, ಒಂದು ಸಂತೋಷವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲುವಾಗುತ್ತದೆಯೋ, ಅದರ ಘನತೆ ಅಷ್ಟಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಾಗುತ್ತದೆ" (ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ೨೦೦೧, ಪುಟ ೨೭). ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವವು ಬೀಜರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದೆಂದು ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ಬುದ್ಧಿಯ ಸ್ನೇಹವನ್ನು ತೊರೆದ ಮನಸ್ಸಿನ ಆವೇಶವು ಬರಿಯುಬ್ಬಸವೇ ಆದೀತು" (ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ೧೯೭೦, ಪುಟ ೧೯೬) ಎಂಬ ಮಾತು ಆಗ ತಾನೇ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ರಮ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಕವಿಚಿಂತಕ ಇತ್ತ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಾಗಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯವೊಂದು ಗಂಭೀರಕಲೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ದೊಡ್ಡದೊಂದು ಆಶಯದ ಆಳಿಕೆ'ಯನ್ನು ಅವರು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಳಯಕಾರಿ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ವ್ಯಾಧಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಸಂಜೀವಿನಿಯಾಗಬಲ್ಲುದು. ಮಾನವನ ದಿವ್ಯತ್ವವನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸುವ, ಪರದೈವ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಆತ್ಮಸಂಯಮಪೂರ್ವಕ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ದಿವ್ಯವಾಣಿ ಅದು...." ತತ್ತ್ವದ್ಯೋತಿನೀ, ರಸೋತ್ಪಾದಿನೀ ಕಾವ್ಯದ ಎರಡು ಕಣ್ಣುಗಳೆಂದು ಅವರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಿಂದ 'ಕವಿನಿರ್ಮಿತ ಲೋಕ'ದ ಕುರಿತು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ಆಂದೋಳನ, ವಿಮರ್ಶನ'ಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟು ತತ್ತ್ವಚಿಂತನ ಏರ್ಪಡಬೇಕು, ಕಾವ್ಯದ 'ಮಹಾಧ್ವನಿ'ಯ ಶುಶ್ರೂಷೆಯಿಂದ ಶುಭ ಸೌಂದರ್ಯದ ದರ್ಶನವೂ ಲಭಿಸಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳು ಹುಟ್ಟುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಅವರು "ಕವಿತೆಯ ಒಳಗು ಹೊರಗು" ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

".... ಸಿಹಿ, ಹುಳಿ, ಗಟ್ಟಿ, ತಿಳಿ, ರಸ, ತರ್ಕ, ಆವೇಶ, ಆಲೋಚನೆ, ಆನಂದ, ಅನುಚಿಂತನೆ-ಈ ಪರ್ಯಾಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹರಿಯುತ್ತದೆ—ಕಾವ್ಯಪೀಯೂಷ. ಇದನ್ನು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಇತರ ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಯಾವುದೋ ಸನ್ನಿವೇಶ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೇಳಿಸುತ್ತದೆ; ಹೇಗೋ ಒಂದು ಸಂವಾದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ, ಯಾರೋ ಒಂದು ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ಕಾರಣ ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ವ್ಯಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕಾರು ತತ್ತ್ವಗಳು ವಿಚಾರ

ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಅಂಥಾ ತತ್ತ್ವವಿಕಾಸದಿಂದಲೇ ಪಾತ್ರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಕಥಾಲೋಕದ ನಾನಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಗುಣಶೀಲಗಳು ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಅಂಥಾ ನೀತಿಘರ್ಷಣೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ... ಕಾವ್ಯದ ಕುತೂಹಲಜನಕತ್ವ ಅದರಲ್ಲಿಯ ಬುದ್ಧ್ಯಂಶದಿಂದ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರಿಯ ಕಣ್ಣೀರು, ಕೇಕೆ, ಜೊಲ್ಲುಗಳ ಕೆಸರು ತೊಪ್ಪೆಯಾಗಿಸದೆ ಅವಕ್ಕೆ ಆಕಾರ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನೂ, ಅವಯವ ದೃಢತೆಯನ್ನೂ ಕೊಡುವ ಗಟ್ಟಿಯೆಲುಬು ಬುದ್ಧಿ. ಬುದ್ಧಿ ಬ್ರಹ್ಮಗಿರಿ, ಕಾವ್ಯ ಕಾವೇರಿ...." (ಡಿ.ವಿ.ಜಿ., ೨೦೦೧ ಪುಟ ೨೫).

ಡಿವಿಜಿಯವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯದ ರಸಾನುಭವವಷ್ಟೇ ಅದು ಒದಗಿಸುವ ಆತ್ಮಸಂಸ್ಕಾರವೂ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ನೈತಿಕ, ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಕಾರ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ಅವರು ಸದಾ ಎಚ್ಚರವಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯದ 'ಶಬ್ದಕಾಯ'ದ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಅವರು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗೆ ಪರವಾದ ಒಲವುಳ್ಳವರು. ತನಗೆ 'ಓಜಸ್ವಿತೆ'ಯಲ್ಲಿ ಅಭಿಮಾನ ಹೆಚ್ಚು ಎಂದು ಅವರೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಮಮ್ಮಟನ "ಚಿತ್ತಸ್ಯ ವಿಸ್ತಾರರೂಪ ದೀಪ್ತತ್ವಜನಕಮೋಜಃ" ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವುಳ್ಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಅಂದರೆ, ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬಲವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ ಕಾವು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವರು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೊಸಕಾಲದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ರಚನೆಗಳಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವರ ವ್ಯಥೆ (ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ೧೯೭೦, ಪುಟ ೩೬, ೩೭).

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯದ ಮುಖ್ಯ ಕವಿಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದ ಕುವೆಂಪು ಆಂಗ್ಲ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಭಾರತೀಯ ತತ್ತ್ವದರ್ಶನಗಳಿಂದಲೂ (ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು) ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದವರು. ಹೊಸಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಸಮೌಲ್ಯ, ಹೊಸ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಬೇಕೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಅವರು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಆಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮೌಲ್ಯ, ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಹಳೆಯ ಜೀವನ ಮಾರ್ಗದ ಶೋಧನೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುವಂಥದು. ಹಳೆಯ ಚಿನ್ನವನ್ನು ಕರಗಿಸಿ ಹೊಸ ಆಭರಣ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವಂತೆ ಇಂಥ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಆಕಾರ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದುಂಟು. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳ ಕರ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಂಡರು. 'ದರ್ಶನ', 'ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿ' ಮತ್ತು 'ಪ್ರತಿಮಾ' ಅವರ ಈ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂರು ಮೂಲೆಗಳು. 'ಕವಿಕೃತಿಯ ಅನನ್ಯಪರತಂತ್ರತೆ', 'ಕವಿ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಯತಿಕೃತ ನಿಯಮರಾಹಿತ್ಯ', 'ರಸಾನುಭವದ ಅಲೌಕಿಕತೆ' 'ಭೂಮಾನುಭೂತಿ' ಮುಂತಾದ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ತಮ್ಮ ಈ ಹೊಸ ಪರಿಕರಗಳಿಂದ ಅವರು ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗೊಳಪಡಿಸಿದರು.

"ದರ್ಶನ ಎಂದರೆ ನಿಯಮಬದ್ಧವಾದ ಅಥವಾ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಸಮುದಾಯವಲ್ಲ." ಭಾವ, ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆಗಳ ವಿದ್ಯುದಾಲಿಂಗನದಿಂದ ಸಂಭವಿಸುವ 'ಪ್ರತಿಭಾಜ್ಯೋತಿ' ಅದರ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಅಂತಹ ದರ್ಶನ ಸಂಪಾದನೆ ಕವಿಗೆ ತಪಸ್ಸಿನಿಂದಲೂ, ಧ್ಯಾನದಿಂದಲೂ, ಅವಲೋಕನದಿಂದಲೂ ಮಾತ್ರವೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ" (ಕುವೆಂಪು, ೧೯೯೧ (೧೯೪೪), ಪುಟ ೩೪). ಕವಿಯ ದರ್ಶನ ಭೂಮವಾಗಿರಬೇಕು. ಕಾವ್ಯ ಭಾವಗರ್ಭಿತವಾಗಿರುವಂತೆ ತತ್ತ್ವಗರ್ಭಿತವಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಚಾರಗಳಿರಬೇಕು. ಆತ್ಮವಿಕಾಸ, ಆತ್ಮೋದ್ಧಾರದ ಒರೆಗಲ್ಲಿನ ಮೇಲೇ ಕಲೆ, ಕಾವ್ಯಗಳ ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟಬೇಕು. ಅದು ಬರಿಯ ಮನೋಲ್ಲಾಸದ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದುದು, ಮೋಕ್ಷದಾಯಕವಾದುದು. "ಕವಿಯ ದರ್ಶನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವದ ಅಮೃತಕಲಶವಿರಬೇಕು. ತತ್ತ್ವಗರ್ಭಿತವಲ್ಲದ ದರ್ಶನ ಎಷ್ಟೇ ಮನರಂಜಕವಾಗಿರಲಿ, ಲಘುವಾದುದು.

ಅದು ಸೊರೆಯೇ ಹೊರತು ಮುತ್ತಲ್ಲ.” ಈ ಬಗೆಯಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ಚಿಂತನೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ (ಕುವೆಂಪು, ೨೦೦೦, ಪುಟ ೧೮೧).

“ಕವಿತೆ ಎಂದರೆ ಆತ್ಮವು ತನಗೆ ತಾನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಅಲೌಕಿಕ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಸ್ವಾರಾಧನೆ” ಎಂದು ಅವರು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ (ಕುವೆಂಪು, ೧೯೯೧ (೧೯೪೪), ಪುಟ ೯). ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾತ್ಮದೃಷ್ಟಿಯೇ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾದುದು ಎಂಬ ಅವರ ಮಾತಿನೊಡನೆ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನಿಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗ ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೇ ತಾನು ತಣಿಯುವ ಕಲೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ‘ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿ’ಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಹೀಗೂ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿ ರಚನೆಯಲ್ಲೇ ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅವರ ವಾದ. ಕವಿಯ ದರ್ಶನ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ದರ್ಶನವಲ್ಲವೆಂದೂ, ಅದು ಋಷಿಯ ಅಪರೋಕ್ಷಾನುಭೂತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪವಾದುದೆಂದೂ ಹೇಳುವ ಅವರ ಮಾತನ್ನಿಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು (ಕುವೆಂಪು, ೧೯೯೪ (೧೯೬೦), ಪುಟ ೩೨). ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಅವರು ಕವಿಯನ್ನು ತತ್ತ್ವಜ್ಞನಿಗೆ ಮಿಗಿಲು ಮತ್ತು ಋಷಿಗೆ ಸಮಾನಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವನು ಬರಿಯ ಋಷಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ರಸಋಷಿ ಎಂಬ ಪದವಿಯನ್ನು ಅವರು ಕವಿಗೆ ನೀಡುತ್ತಾರಾದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಸ್ಥಾನ ಇನ್ನೂ ವಿಶಿಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವಂತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಅಸಂಗತ ಮತ್ತು ಅಪ್ರಕೃತ ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯದ್ದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ “ವಿಭಾವ ಪ್ರಪಂಚ”. ‘ವಿಭಾವ’ ಎಂದರೆ ಯಾವುದು ಲೋಕಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಮೂಲವಾಗಿರುವುದೋ, ಆ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿದ ಕಲಾಪ್ರತಿಮೆ (ಕುವೆಂಪು ೧೯೮೯ (೧೯೬೨) ಪುಟ ೩). ತುಂಬ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಬರಿಯ ‘ಭಾವಸಂವಾದಿ’ಯಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ದ್ರಷ್ಟಾರರೂ, ರಸಋಷಿಗಳೂ ಆಗಿರುವ ಮಹಾಕವಿಗಳ ದರ್ಶನದೀಪ್ತ ಮಹೋನ್ನತ ಕೃತಿಗಳು ನಿತ್ಯಸತ್ಯಗಳನ್ನೂ, ಚಿರಂತನ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳನ್ನೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನದ ಸೃಜನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ‘ಲೋಕಸಂವಾದಿ’ ಎಂದು ಅವರು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ (ಕುವೆಂಪು, ೧೯೮೯ (೧೯೬೨) ಪುಟ ೧೪).

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಲೋಕಾನುಭವದ ಸಂಬಂಧ ಕುವೆಂಪು ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿವಿಶಿಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ‘ದರ್ಶನ’ವೇ ಎಲ್ಲದರ ಆರಂಭ ಮತ್ತು ‘ದರ್ಶನ’ದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಅಧ್ಯಾತ್ಮೀಕರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. “ದರ್ಶನ ದೀಪ್ತವಾದ ಕವಿಕ್ರತು ತನ್ನ ಮಹಾ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮೆಯ್ ನೀಡಲು ಮನುಷ್ಯ ಲೋಕಾನುಭವದ ಪ್ರತಿಮಾಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಅಮಾನುಷವೆಂಬಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತದೆ” (ಕುವೆಂಪು, ೧೯೮೯, ಪುಟ ೧೪). ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ‘ದರ್ಶನ’ವು ಲೋಕಾನುಭವದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ‘ಇರಬಲ್ಲುದು’. ಲೋಕಾನುಭವವಿಲ್ಲದೆಯೂ “ಕವಿಯ ರಸ ತಪಸ್ಸಿಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ನಾಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವಹಿಸುವ ರಹಸ್ಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅನುಭವವೇದ್ಯವಾಗಬಲ್ಲವು” (ಕುವೆಂಪು, ೨೦೦೦, ಪುಟ ೧೮೪). ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕೆಳಗಿನ ಭಾಗ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ:

“ಕಲಾಸುಂದರಿ ಸರಸಿಯಾದರೂ ಮಹಾತಪಸ್ವಿನಿ. ಆಕೆಯ ಬಹಿರಂಗದಲ್ಲಿ ತೇಜಸ್ಸಿರುವಂತೆಯೆ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ತಪಸ್ಸಿದೆ.... ಆಕೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಭೋಗಿನಿಯೋ, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಯೋಗಿನಿ. ಮೇಲೆ ಮೇಲೆ ನೋಡುವ ತೇಲುನೋಟದ ಮಂದಿಗೆ ಆಕೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಗಾಧ ಪರಿಚಯವಿರುವ ರಸಋಷಿಗಳಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಶಾಶ್ವತವಾದ ಮತ್ತು ಅದನ್ನೇ ಶಾಶ್ವತಗೊಳಿಸುವ ಭವ್ಯವಾದ ಶಿವಸ್ಥಿ

ತೋರುತ್ತದೆ..... ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ರಮಣೀಯತೆಯೂ, ತತ್ತ್ವದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯೂ ಒಂದಾಗಿವೆ.... ಆಕೆ ಬುದ್ಧಿಭಾವಗಳ ವಿದ್ಯುದಾಲಿಂಗನದಿಂದ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿರುವ ಪ್ರತಿಭಾ ರೂಪಸಿ" (ಕುವೆಂಪು, ೨೦೦೦, ಪುಟ ೧೭೯).

—ಬುದ್ಧಿ, ಭಾವಗಳ ವಿದ್ಯುದಾಲಿಂಗನವು ರಸಋಷಿಯ 'ದರ್ಶನ'ಕ್ಕೆ ಒದಗುವ ಮಿಂಚಿನ ಕ್ಷಣವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅವರ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಇದೇ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ: ಸಾಹಿತಿಗೆ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವೇನಾದರೂ ಒಂದು ಇದೆಯ? ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕೀಳುತನ ಉಂಟಾದೀತೆ? ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬುದು ಏನು? ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವು ಅಡಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧೀನವಾಗಿರುವುದೋ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೇ ತನ್ನ ಅಧೀನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವುದೋ? ಅಥವಾ ಹೀಗೇನೂ ಇರದೆ ಶಿವಶಕ್ತಿಯರಂತೆ ದ್ವೈತದಲ್ಲಿ ಅದ್ವೈತವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೋ? ಈ ಸೃಷ್ಟಿತತ್ತ್ವವು ಹೇಗಿರುವುದು?

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಳಗಿನ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವು ಅದರ ಅಂಗಭೂತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವೇ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಿಗ್ರಹಿಸತೊಡಗಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ರೋಗಗ್ರಸ್ತವಾಗುವುದು, ಮರಣೋನ್ಮುಖವೂ ಆಗುವುದು. ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆತ್ಮಾವಿಷ್ಕಾರ ತನ್ನ ಅಂತರ್ಗತ ಸಂಜೀವನದ ಜಾಗೃತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಜೀವನ ವಿದ್ಯೆ ಬದುಕನ್ನು ತನ್ನ ರಸತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ (ಬೇಂದ್ರೆ, ೧೯೭೪, ಪುಟ ೧೫೩).

'ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯವೊಂದು ಮಂತ್ರಸಂಹಿತೆಯು' ಎಂದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಧ್ಯಾತ್ಮದೀಕ್ಷಿತವಾಗಬೇಕು" (ಬೇಂದ್ರೆ, ೧೯೭೪, ಪುಟ ೧೩). ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತದರ್ಶಿತ್ವ, ವರ್ಣನಾ ನೈಪುಣ್ಯಗಳೆರಡರನ್ನೂ ಅವರು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ವಿಶಾಲತರವೂ, ಉನ್ನತವೂ, ಆಳವೂ, ಪ್ರಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ದರ್ಶನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಸಾಹಿತಿಯ ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯ. 'ಸಾಧ್ಯ ಎಂದರೆ, ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿದರೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಬಲ್ಲದು ಎಂದಿಷ್ಟೇ ಅರ್ಥ' ಎಂದೂ ಅವರು ನೆನಪಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮಾನವ ಸಂಬಂಧ ಐಹಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೇ ಅಮೃತಮಯವಾದ ಪರಿಪಾಕ ಪಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬ ಭಾವದಿಂದ ಜೀವನದ ಗರುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧನೆ ಮಾಡುತ್ತಲಿದೆ" (ಬೇಂದ್ರೆ, ೧೯೭೪, ಪುಟ ೩೫).

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಚಿಂತನೆಯು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ದೇಸೀಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅವರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸ್ಥೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತಕವಿಗಳ ಸಾಧನೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಅವರು ಆದರದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಶರಣರ, ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಹತ್ತರವಾದ ಪ್ರಾಣಶಕ್ತಿಯ ಸ್ಪಂದನ'ವನ್ನು ಅವರು ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯದ ಮಾರ್ಗ, ಜಾನಪದ, ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯಗಳ ಭಾವನಾಮಯತೆ, ಆಂಗ್ಲಕಾವ್ಯದ ರಮ್ಯತೆ ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಅವರ ಹೊಸಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತ ಹುಡುಕಾಟ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಶಬ್ದ ಅಪರಿಮಿತ ಭಾವಾರ್ಥ ಪಡೆಯುವ ಬಗೆಯೊಂದಕ್ಕಾಗಿ ಬೇಂದ್ರೆ ನಡೆಸಿದ ಶೋಧ ಭಾವಗೀತದಲ್ಲೊಂದು ಸಾರ್ಥಕ ಆಕೃತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ತಮ್ಮ ಕವಿತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತ ಅವರು 'ಆಧುನಿಕವೆಂದಷ್ಟಕ್ಕೆ ಇದು ತೀರ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ಕವಿತೆಯೆಂದು

ಯಾರೂ ಭಾವಿಸಲಾಗದು. ಹಳೆಯ ಕವಿಗಳನ್ನು ಹೊಸಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಅದು ನೋಡುತ್ತಿದೆ' (ಬೇಂದ್ರೆ, ೧೯೭೪, ಪುಟ ೨೪೩). ಎಂದು ನುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮಾತು ಆಡುವಾಗ ಅವರ ಕಾವ್ಯವಿನ್ನೂ ಆರಂಭದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ 'ಹೊಸ ಕಣ್ಣು' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂಥದ್ದಾಗಿದೆ. ಆ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅವರು ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆ, ಸಹಜಮಧುರತೆ, ಗೀತ ಪದ್ಧತಿ, ನಾದ ಮಾಧುರ್ಯ ಮುಂತಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲವೂ ಹೊಸದೃಷ್ಟಿಯು ಹಸಿದು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗತಿಗಳು. 'ಗರತಿಯ ಹಾಡು' ಜಾನಪದ ತ್ರಿಪದಿಗಳ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳು ಅಲ್ಲಿಯ ನಾಡಹಾಡುಗಳಿಂದ ಪಡೆದ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾ 'ನಮ್ಮ ಈಗಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಆ ಬಗೆಯ ಸಂಸ್ಕಾರವು ಅವಶ್ಯವಿದೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. "ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಹಳೆಗನ್ನಡಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ತಳೆದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡದ ಅಚ್ಚೊತ್ತಿದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಗತ್ಯವು" ಹೆಚ್ಚೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಾತು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಚಿಂತನದಲ್ಲೂ, ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ಬಹುಮಹತ್ವದ ಅಂಶಗಳತ್ತ ಬೆರಳಿಟ್ಟು ತೋರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಭಾವಗೀತವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಶ್ರದ್ಧಾಪೂರ್ಣ ಪ್ರಯತ್ನ ಅವರದು. "ಕಟ್ಟುಳ್ಳ ಮೈ, ಹುಟ್ಟು ಸವಿಯುಳ್ಳ ನುಡಿ, ತಿಳಿಯಾದ ಬಗೆ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಬೇಕು ಈಗಿನ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ". ಇಂಥ ತುಡಿತದ ಹೃದಯಕ್ಕೆ 'ಜನಪದ ವೇದ'ವು 'ತಾಯ ಮೊಲೆಯ ಹಾಲು' ಎನಿಸಿತು. ಮುಂದುವರಿದು ಅವರು ಹೇಳುವ ಮಾತೂ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಇಲ್ಲಿ 'ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಹೃದಯದೊಳಗಿನ ಸುಖದ ಕನಸು' ಕಾಣಬಹುದೆಂಬ ಅರ್ಥದ ವಾಕ್ಯವದು. ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಹೃದಯ ಸ್ಪಂದನವನ್ನೂ, ಹೊಸಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನೂ, ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ಲಭ್ಯವಿದ್ದ ಆಧುನಿಕ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನೂ ಏಕತ್ರಗೊಳಿಸುವ ಬಗೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರ "ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಹೊಸರೀತಿ" ಲೇಖನ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ.

'ಸಂಪ್ರದಾಯ' ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ನಡೆದು ಬಂದಿರುವ ರೂಢಿಯಾದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಯಾವುದೇ 'ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ' ಹೊಸರೀತಿಯೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲೂ ಸಾಮಾನ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಮಾನ್ಯ. 'ಸಂಪ್ರದಾಯ' ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ, 'ಹೊಸರೀತಿ' —ಇದುವರೆಗೆ ಇರದಿದ್ದ ಗುಣಾಂಶಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಅಂಥ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವು ಮಾರ್ಗದೇಸಿಗಳ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯನ್ನೂ, ವಸ್ತುಕ ವರ್ಣಕಗಳ ಅವಳಿ -ಜವಳಿತನವನ್ನೂ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ -ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಪೋಷಕತೆ, ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಂಡಿತೆಂದು ಅವರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಕನ್ನಡದ ಉತ್ತಮ ವಿಚಾರವು ಸಮ್ಯಕ್ತ್ವವನ್ನು ಗುರಿಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ, ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಭಕ್ತನಾಗಿದೆ, ಪೂರ್ಣಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ದಾಸನಾಗಿದೆ, ಸಮನ್ವಯವು ಸಾಧು ಎಂದುಕೊಂಡಿದೆ" (ಬೇಂದ್ರೆ, ೨೦೦೧, ಪುಟ ೯೯). ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹೊಸರೀತಿಯನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಜೊತೆ ಸೇರಿಸುವ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯಗೊಳಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯನ್ನಿಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. 'ವಸ್ತು ಸಂಗತಿ' ಅಥವಾ 'ಸಂಪ್ರದಾಯ' ಅದೇ ಇರಬಹುದು, ಆದರೆ ಕಾಣುವ ಕಣ್ಣು ಹೊಸದಾದಾಗ ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಹೊಸದಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು, ಅವುಗಳ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ರಚನೆಯನ್ನೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅರ್ಥೈಸುವ ಬಗೆಯಿದು.

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವ, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನೀತಿಬೋಧೆ, ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನ ಮುಂತಾದ

ವಿಷಯಗಳ ಕುರಿತು ತುಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿದ ನವೋದಯ ಕವಿಯೆಂದರೆ ಪು.ತಿ.ನ. ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯೊಳಗೇ ಅವರು ಅಡಕಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಕವಿತೆ ಜೀವಕಾಮಸ್ತರದ ಮಾತಲ್ಲ, ಆತ್ಮಕಾಮಸ್ತರದ ಮಾತು" ಎಂಬುದು ಅವರ ಕೇಂದ್ರ ಚಿಂತನೆ (ಪುತಿನ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೧೭೬). ಎಲ್ಲರ ಬಾಳಿನಲ್ಲೂ ದಿವ್ಯಸ್ತರ ಒಂದಿದೆ. ಆತ್ಮಕಾಮ ತಪಸ್ಸಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಕುರಿಸುವ ಕಾಮ. ರಸ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಜೀವಕಾಮೋತ್ತರವಾದುದು. ರಸಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಧ್ಯೇಯದ್ದು. ರಸಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಅವತರಿಸುವ ಕೃತಿಗಳು ಜೀವಕಾಮಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದವುಗಳಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ನಮಗೆ ತರುವ ಸಂವೇದನೆಗಳೂ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿವೆ (ಪುತಿನ, ೧೯೮೦, ಪುಟ ೫೧). ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೆ 'ಭವನಿಮಜ್ಜನ ಚಾತುರ್ಯ' (ಭವದ ತೀವ್ರ ಸಂವೇದನಾ ರೂಪವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆ) ಮತ್ತು 'ಲಘಿಮಾ ಕೌಶಲ' (ಆ ನಿಮಗ್ನತೆಯಿಂದ ಪಾರಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಗುಣ) ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ (ಪುತಿನ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೯).

ಪು.ತಿ.ನ. ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ರಸ ಎಂಬುದೊಂದು ಊರ್ಜಾ (energy) ವಿಶೇಷ. "ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲೇ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವ ಮತ್ತೊಂದು ಊರ್ಜಾ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಜ್ಞಾನ. ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅರಸುತ್ತಾ ಅದರ ಉತ್ಪತ್ತಿಗಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಹೊರಡುತ್ತವೆ. ರಸವನ್ನು ಅರಸುತ್ತಾ ಅದರ ಉತ್ಪತ್ತಿಗಾಗಿ ಕಲೆಗಳು ಹೊರಡುತ್ತವೆ" (ಪುತಿನ, ೧೯೮೦, ಪುಟ ೩). 'ಕಾವ್ಯ ಭೋಗಿಗಳು' ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದು ರಸವಹನ ಗುಣವನ್ನು. ತತ್ತ್ವಾನ್ವೇಷಣೆ, ತತ್ತ್ವಪ್ರಚಾರಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಕಾರ್ಯವಲ್ಲ. "ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಜಾಜ್ವಲ್ಯಮಾನವಾಗಿ ಹೊಳೆಯುವ ಬೆಂಕಿಯ ಶೀತಲತೆ"ಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆಯೇ ಹೊರತು "ಬೆಂಕಿಯ ಕಾವನ್ನಲ್ಲ" ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (ಪುತಿನ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೧೮.)

ನೀತಿಧರ್ಮಗಳು 'ಭವಸ್ತರ'ದ ಅರ್ಥ-ಕಾಮಾದಿ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಭವಸ್ತರ ಕ್ರಮಿಸದೆ ರಸ ಜಾಗರಿಸದು. ಜ್ಞಾನ, ನೀತಿಬೋಧೆ ಕಲಾವಸ್ತುಗಳಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಗೌಣಫಲಗಳು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಪರತಿ ಅಲೌಕಿಕ ಆನಂದದಲ್ಲಿ (ಪುತಿನ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೭೦). ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೂ ಸಹ ಅಷ್ಟೆ, ಧರ್ಮೋಪದೇಶಕ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲ. ಅವು 'ಇರವಿನ ಎಲ್ಲ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿನಿಂತು,' ಮನಸನ್ನು 'ಮಹೋತ್ಸವ'ದಲ್ಲಿರಿಸುತ್ತವೆ (ಪುತಿನ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೧೧೫).

"ನೀತಿ ವಾಕ್ಯಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಾದಿ ರೀತಿಗಳು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಪುತಿನ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವೊಂದರತ್ತ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಆಕೃತಿಗಳು ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬೆರೆತಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧುನಿಕವಾದ ಈ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಪು.ತಿ.ನ. ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ತಲುಪುವ ಬಗೆ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ. ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ, "ಮೇಘಸಂದೇಶದಿಂದ ಮಂದಾಕ್ರಾಂತವನ್ನು ಅಥವಾ ಅನುಷ್ಟುಪ್‌ನಿಂದ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಲೆತ್ನಿಸಿದರೆ ಅವು ನೀರಿನಿಂದೆತ್ತಿದ ಮೀನಿನಂತಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಛಂದೋಲಂಕಾರ ಪರಿಕರ್ಮಗಳು ಅಗತ್ಯ, ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಲ್ಲ" (ಪುತಿನ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೧೨೧).

ಹಾಗಾದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ 'ನೈತಿಕ' ಕರ್ತವ್ಯವಿಲ್ಲವೆ? ಪು.ತಿ.ನ.ರ ಚರ್ಚೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ? — ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. "ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ನೀತಿಬೋಧೆಗಳು ನೇರವಾಗಿ ತಲೆ ಹಾಕದಿದ್ದರೂ ರಸಸ್ಥಾನ ಕಾವ್ಯ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು

ಉನ್ನತಿಗೇರಿಸುವುದನ್ನೇ ಪರಮೋದ್ದೇಶವಾಗಿ ಉಳ್ಳದ್ದರಿಂದ ಅದು ಯಾವ ಧಾರ್ಮಿಕ, ನೈತಿಕ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಲ್ಲ" (ಪುತಿನ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೧೨೧)— ಇದು ಮೇಲಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಪು.ತಿ.ನ. ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಉತ್ತರ. ಕಾವ್ಯವೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದ್ದು ಉನ್ನತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಅದರ ಬಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸ್ವರೂಪದ್ದು ಎಂದು ಪು.ತಿ.ನ. ವಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಆಶಯವನ್ನು ಅದು ತಲುಪುವುದು ರಸಾನುಭವದಿಂದ. ರಸಜಾಗರದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಜೀವಕಾಮದ ಉಪಾಧಿಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ "ಸತ್‌ಕವಿ ಮತ್ತು ಸಚ್ಚಿತ್ತರು" ರಸಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಪಡುವ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಂದ ನೀತಿ, ನಯಗಳು ಉದ್ಭವಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು ತತ್‌ಕಾಲೀನ ನೀತಿನಿಯಮಗಳ ಪಾಲನೆಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯಗಳು ಹೊರಡತಕ್ಕವಲ್ಲ. ನೀತಿಗಾಗಿ ಹೊರಟ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನೈಜ ಸಂವೇದನೆಗಳು ದೊರೆಯಲಾರವು. ....ನಿರ್ಮಲ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಭಾವನಾ ಪ್ರಸರಣವೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಕೆಲಸ" (ಪುತಿನ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೩೦).

ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವು ತತ್ತ್ವವಿಚಾರ ಪ್ರೇರಕವಾದುದು ಎಂಬ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರ ನಿಲುವಿಗೂ, 'ತತ್ತ್ವಬೋಧೆ' ರಸಾನುಭವದ ಆಂಗಿಕಫಲ ಎಂಬ ಪು.ತಿ.ನ.ರ ನಿಲುವಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ತನ್ನ ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ಸಾಧನೆಯ ಒಂದು ಅಂಗವೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ಬೇಂದ್ರೆ 'ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ದೀಕ್ಷಿತ'ರಾಗಿ ಕಾವ್ಯಯೋಗ ಕೈಗೊಂಡು ಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಯವರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಉಳಿದ ಮೂವರೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವರೇ. ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಯವರಿಗೆ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯವು 'ಹ್ಲಾದಮಯಿ' ಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿತೇ ಹೊರತು ಮನಸನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ಆಕ್ರಮಿಸುವ ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯದ ಹಿಡಿತ, ಗುಂಫನ, ಓಜಸ್ಸು, ತತ್ತ್ವಸಂದೇಶ, ಸಮಾಜಾಭಿಮುಖತೆಗಳು ಅದರಲ್ಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅರಕೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿತು. ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರ ನಿಲುವುಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದೂ ಕಾವ್ಯದ 'ತತ್ತ್ವಸಂಬಂಧ'ದ ಕುರಿತು ಬೇಂದ್ರೆ ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪುರವರ ವಿಚಾರಗಳು ಇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿವೆ. ಪು.ತಿ.ನ.ರಿಗೆ ತತ್ತ್ವವು 'ರಸಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯ ಫಲವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಈ ಮುಖ್ಯಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಒಂದಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಮ್ಯಕಾವ್ಯ ಪ್ರಭಾವಿಸಿತೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಕವಿಗಳ ಮುಂದೆ ಇನ್ನಿತರ ಪರಿಕರಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಈ ಮಾತುಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಬಂದಿವೆ. ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯವು ಆಂಗ್ಲ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವೆಂಬುದರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಿರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ನನ್ನ ಲಕ್ಷ್ಯವಿರುವುದು ಕವಿಯೊಬ್ಬನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯು ಒಂದು 'ಪ್ರಧಾನ ಪಂಥ' ಅಥವಾ 'ಸಮಾನ ಕಾಲಘಟ್ಟ'ಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಪ್ರಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅದು ಸಾಕಷ್ಟು ವೈಯಕ್ತಿಕವೂ, ಸೃಜನಾತ್ಮಕವೂ ಆದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂಬ ಕುರಿತು. ಕವಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಆವರಣದಿಂದಲೇ ನಿಯಂತ್ರಿಸಲ್ಪಡುವ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕಾಲಘಟ್ಟವಲ್ಲ ನವೋದಯದ್ದು. ಬದಲಾಗಿ ಸಮಾಜವು ಸಂಕ್ರಮಣ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಕವಿಯ ಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನೂ ಅದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ರಚನಾತ್ಮಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡ, ಅದನ್ನು ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ—ನವೋದಯ ಕವಿಗಳ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯ. ಕಾವ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿವಿಶಿಷ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೂ, ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಂದೇಶವನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ

ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನವೋದಯ ಕವಿಗಳು ಎದುರಿಸಿದರು. ಅವರ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆಯು ಒಂದಿನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹಾಗೂ ಆ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕಾವ್ಯವಾದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಲಾಭಕರ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರೊಮಾಂಟಿಕರಂತೆ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ವಿಘಟಿತ ಸಮಾಜದ ಎದುರು ನಿಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯೇ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಭ್ರಮ ನಿರಸನವೆಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು? ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಕ್ತಿವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆ, ಹೊಸ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಸಮಾಜಕ್ಕೊಂದು ಹೊಸ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನೂ, ಬಾಳಿಗೊಂದು ಹೊಸ ಚೆಲುವನ್ನೂ ತರಬಲ್ಲ ತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ 'ರಮ್ಯತೆ' ಒದಗಿಬಂತು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ರಮ್ಯತೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಬಂತು ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯ ಎಂದು ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ, ರಮ್ಯಕಾವ್ಯ ಎಂದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಿಂದನೆಯಂತೆಯೂ ಕರೆಯಲಾಗುವ ಕಾವ್ಯ ಇನ್ನೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ (ತೀರ ಸದ್ಯದವರೆಗೂ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಸಾರ್ಥಕ ಭಾವಗೀತಗಳನ್ನು ಬರೆದರು) ನವ್ಯಕವಿತೆಗಳು ಜನ್ಮತಳೆದವು. ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕ ಅಡಿಗರು 'ಹೊಸ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು' ಬರೆಯುತ್ತ "ಕಾಲಪರಿವರ್ತನೆಯ, ವಾತಾವರಣ ಭಿನ್ನತೆಯ, ದೃಷ್ಟ್ಯಂತರದ ಪ್ರತೀತಿಯೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆಯ ಮೂಲ" ಎಂದರು (ಅಡಿಗ, ೧೯೭೭, ಪುಟ ೧೩).

ಬೇಂದ್ರೆಯವರೂ ಹೊಸಕಣ್ಣು, ಹೊಸದೃಷ್ಟಿ, ಹೊಸರೀತಿಗಳ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡಿದ್ದರು. ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಹೊಸ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನೂ, ಮುಂದುವರಿಕೆಯನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅವರ ವಾದವಾಗಿತ್ತು. ನೋಟ ಬದಲಾದಾಗ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ (ಅಥವಾ 'ದೃಶ್ಯ'ದ ಕುರಿತ ಅನುಭವ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ). ಕಾವ್ಯ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅಡಿಗರು "ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ"ಗಳ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಕಾರಣ ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲುವ ಗುಣಗಳಿವೆ, ಹಾಗೆಯೇ, ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾಷೆ, ಮಾತಿನ ಗತ್ತು, ವಿಚಾರ, ಭಾವಗಳ ಅಂತಃಸ್ಪಂದದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಗುಣಗಳೂ ಇರಬೇಕು. "ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದುದು ಬರಿ ಗಾಳಿ ಮಾತು, ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದುದು ಬರಿ ಹೆಣ" (ಅಡಿಗ, ೧೯೭೭, ಪುಟ ೧೨).

ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದ ಗುಣವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಅಡಿಗರು ಗೌರವಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ. "ಜಗತ್ತಿನ ವಿವಿಧ ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ನಿಜಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದು ಈ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದಲೇ, ಕಾವ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗೌಣವಾದ ಕಥೆ, ವರ್ಣನೆ, ನೀತಿಬೋಧೆಗಳಿಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಮನ್ನಣೆ ಸಿಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ 'ಸ್ವಧರ್ಮ'ವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು, ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡಿದವರು ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕವಿಗಳೇ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕವಿಕೃತಿಗಳಿಂದಲೇ ಮನುಷ್ಯ ಚೇತನದ ಗೂಢಪದರುಗಳ ಮೇಲೂ, ಅನುಭವಗಳ ಅಪೂರ್ವ ಮೂಲೆಗಳ ಮೇಲೂ ಬೆಳಕು ಬಿದ್ದದ್ದು; ನಾದದ, ಲಯದ ಗಾರುಡಿಯಿಂದ ಭಾವನೆಗೆ ಅಲೌಕಿಕ ಸೌಂದರ್ಯ ಬಂದದ್ದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದರಲ್ಲಿ ಅಸಾಮಾನ್ಯತೆಯ ಹೊಳವನ್ನು, ಲೌಕಿಕದಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕದ ಛಾಯೆಯನ್ನು, ದಿನನಿತ್ಯದ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳಲ್ಲಿ ಪವಾಡದ ಅದ್ಭುತವನ್ನು ಕಾಣುವ ಕಣ್ಣು ಮಾನವಲೋಕಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು" (ಅಡಿಗ, ೧೯೭೭, ಪುಟ ೧೪).

ಆದರೆ ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ದೋಷಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ ಎಂದು ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ: ಭಾವಾತಿರೇಕದ ವ್ಯರ್ಥ ಕೋಲಾಹಲ, ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಅತಿ ಸರಳ ಮಾಡುವ

ಮನಸ್ಸಿನ ಪಕ್ಷಪಾತ, ಶಬ್ದಜಾಲದ ಕಣ್ಣುಕಟ್ಟು, ಸಂಗೀತ ಪಾರವಶ್ಯದಿಂದ ಒದಗುವ ಗದ್ಯತ್ವ, ಅರ್ಥಶೂನ್ಯತೆ, ಸೋಗಿನ ಅಧ್ಯಾತ್ಮದ ಆತ್ಮವಂಚನೆ, ಪರವಂಚನೆಯ ಪ್ರಯತ್ನ. 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯವೂ ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಜಡಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ' ಎಂದು ಅಡಿಗರು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ (ಅಡಿಗ, ೧೯೭೭, ಪುಟ ೧೪).

'ಇಂಥ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ'. 'ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲದ ನಿರಾಶೆ, ನಿರುತ್ಸಾಹ, ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗಳ, ಸಡಿಲು ಬಗೆಗಳ, ಚಿತ್ತ ವಿಕಲ್ಪದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಇಂದು ತನ್ನ ಜೀವನ ದರ್ಶನವನ್ನು ಧ್ವನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ' ಇವೂ ಸಹ ಅಡಿಗರ ವಿಚಾರಗಳು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಭಾವಗೀತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತ 'ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯ ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನವಾದುದಾಗಿತ್ತು, ಹೊಸ ಕಾವ್ಯ ಭಾವಪ್ರಧಾನವಾದುದು' ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದರು. ಅಡಿಗರು ನವ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳೆರಡೂ ಪ್ರಧಾನ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. "ಬುದ್ಧಿಯ ಬೆಳಕು ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯಾಂಶವಾಗುವ ಹಾಗೆಯೇ ವಿಶಾಲವಾದ ಜ್ಞಾನ, ಭಾರತದ ಆರ್ಷ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅದರ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸೆಲೆಯಾಗಬಹುದು" (ಅಡಿಗ, ೧೯೭೭, ಪುಟ ೧೬).

ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ಅಡಿಗರು ಆಡುವ ಮುಂದಿನ ಮಹತ್ವದ ಮಾತೆಂದರೆ ಅದು 'ಕಾವ್ಯವು ತನ್ನ ಗದ್ಯತನವನ್ನು, ಸಡಿಲುತನವನ್ನು ನೀಗಿಕೊಂಡು ಇನ್ನಷ್ಟು ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯವೀಯುತ್ತದೆ' ಎಂಬುದು. ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ, 'ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದೇ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಗತಿ. ಕಾವ್ಯವೂ ಒಂದು ಕಲೆ, ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಛಂದಸ್ಸಿನೊಳಗೆ ತೂರಿಸುವ ನೆಯ್ಗೆಯ ಕೆಲಸವಲ್ಲ' (ಅಡಿಗ, ೧೯೭೭, ಪುಟ ೧೬). ರಮ್ಯಕಾವ್ಯ ಭಾವನೆಗಳಿಗಿತ್ತ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಚಿಂತನಶೀಲವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಆ ಚಿಂತನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದು ಅಡಿಗರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿದೆ.

ಅಡಿಗರು ಮೊದಲು ಸ್ವತಃ ಭಾವಕಾವ್ಯ ಬರೆದವರು. 'ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಡಾ. ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ: "ಭಾವನಾವಶರಾಗಿ ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ನಾವು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ಮುಹೂರ್ತಗಳು ಕ್ಷಣಿಕವಲ್ಲವೆ ಎಂಬ ಕೊರಗು ಅಡಿಗರ ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇತ್ತು. ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಕಾವ್ಯದ ಹಿಂದಿರುವ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಧೋರಣೆ ಅಡಿಗರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ತಮ್ಮ ಕೊರಗನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ನೆರವಾಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ, ಆರ್ಷದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿದ ಸಂವೇದನೆ ಅವರದ್ದಾದ್ದರಿಂದ ವ್ರತ, ನಿಯಮ, ನಿಷ್ಠೆಯ ಮೂಲಕ ಬದುಕನ್ನು ಹದಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದೊಂದೇ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗ ಎನ್ನುವ ಎಲಿಯಟ್ ಕಾವ್ಯದ ತತ್ತ್ವವೂ ಕೂಡ ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿತು. ನೆಹರೂ ಯುಗದ ಪೊಳ್ಳು ಆದರ್ಶಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು, ಟೀಕಿಸಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದುದೂ ಇದರಿಂದಲೇ. ಹೀಗೆ ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಂದೇ ಫೋಕಸ್ಸಿಗೆ ತರುವುದು ಅಡಿಗರಿಗೆ ತಮ್ಮ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ೧೯೯೨, (೧೯೭೪) ಪುಟ ೪೪).

ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ' ಎಂಬ ಪದ ಪ್ರಯೋಗ ಕಾಣಸುವುದು ನವ್ಯಕವಿತೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಅವುಗಳ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಮುಖ್ಯಭಿತ್ತಿ ಎಂದೂ, ನವೋದಯ ಲೇಖಕರು 'ಜೀವನದರ್ಶನ', 'ಜೀವನತತ್ತ್ವ', 'ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ' 'ವಿಚಾರ' ಎಂಬ ವಿಭಿನ್ನ ಪದಗಳಿಂದ ಸೂಚಿಸಲೆತ್ನಿಸಿದುದನ್ನು ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ' ಎಂದೂ

ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತ ಮುಂದುವರಿಯಲಾಗಿದೆ. ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಲ 'ವೈಚಾರಿಕತೆ'ಯನ್ನು 'ತಾತ್ವಿಕತೆ' ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಯೇ ಆಗಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ.

'ಮೇಜರ್' ಕವಿಗೆ ತತ್ತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾದ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವುದರಿಂದ ತನ್ನ ಸಮಸ್ತ ಅನುಭವವನ್ನೂ ಅವನು ಒಂದು ಸಮಗ್ರಶಿಲ್ಪವಾಗಿ ಕೊಡಲು ಸದಾ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಮೂರ್ತ ತತ್ತ್ವಗಳೆಂದರೆ ಇವನು ಹೆದರುವುದಿಲ್ಲ. ತತ್ತ್ವಗಳು ಇವನ ಕಾವ್ಯದ ಕರ್ಷಣ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಿಗಿಯಾಗಿಸುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಸಡಿಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತತ್ತ್ವಗಳೆಂದರೆ 'ಮೈನರ್' ಕವಿ ಸಂಕೋಚಪಡುತ್ತಾನೆ. ಬರಿ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಮಂಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಣ್ಣ ಅನುಭವದ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಕಲಕಲಾರವು. ತನ್ನ ಅನುಭವದ ಮೇಲೆ ಹತೋಟಿಯುಳ್ಳ ಲೇಖಕ ತತ್ತ್ವಗಳಿಗೆ ಹೀಗೆ ಹೆದರಬೇಕಾದ್ದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಾ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಉಪಕರಣಗಳಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಧೈರ್ಯ ಅವನಿಗಿರುತ್ತದೆ. ತತ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಮದಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಭಾವಿಸಬಲ್ಲ ಭಾರತೀಯ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಈಗ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ, ಲೋಹಿಯಾ, ಗಾಂಧಿ, ಉಪನಿಷತ್ತು, ಲೋಕಾಯತ ಎಲ್ಲವೂ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯವಾದ ಸಾಧನಗಳಾಗಬಹುದು—ಎಂದು ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ೧೯೯೨, (೧೯೭೪) ಪುಟ ೪೭).

"ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ತತ್ವ ಎಷ್ಟು ನಿಜವಾದ್ದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ, ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಳಗೆ ನಿಂತು ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ತತ್ವಗಳ ಮಹತ್ವ ಇರುವುದು, ಎಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಒಂದು ಫೋಕಸ್ಸಿಗೆ ತರಲು ಈ ತತ್ತ್ವಗಳು ಲೇಖಕನಿಗೆ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದರ ಮೇಲೆ. ಸಾಹಿತಿಯ ದ್ರವ್ಯ ಜೀವನದ ಅನುಭವ. ಆದರೆ ಈ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಸಾಹಿತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಆದರೆ ಯಾವ ತತ್ತ್ವವೇ ಆಗಲಿ, ಲೇಖಕನ ಎಲ್ಲಾ ಅನುಭವದ ಎಲ್ಲ ಮುಖಗಳನ್ನು ಒಳಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಬಹುದು; ತನಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ತತ್ತ್ವದ ಜೊತೆ ಒಡನಾಡಬೇಕಾಗಬಹುದು. ಈ ಕುರಿತು ಮಹತ್ವದ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಲೇ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಲಘುವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ಅನುದ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯಾದರೂ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಕೂಡದು" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ೧೯೯೨ (೧೯೭೪), ಪುಟ ೪೭). ಇಂಥ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವವೇ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತ ಇರಲೂಬಹುದು. ಅಥವಾ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಯೇ ಜೀವನ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾಗಿ ಹೇಳುವ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ನವ್ಯಲೇಖಕರು ತ್ಯಜಿಸಿ ಬರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಿರಲೂಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಯಾವ ತತ್ತ್ವವೂ ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಹಿಡಿಯಲಾರದು, ವಿವರಿಸಲಾರದು ಎಂಬ ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿದೆ. ಅದರಿಂದಲೇ ನವ್ಯಕವಿಗಳು 'ಹೇಳಿಕೆಯಾಗುವಂತಹ ವಾಕ್ಯರಚನಾಕ್ರಮವನ್ನು', ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಲಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುತ್ತಾರೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಡಾ. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ೧೯೯೨ (೧೯೭೪), ಪುಟ ೪೮).

—ಹಾಗಾದರೆ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ

ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ನೀಡುವ ವಿವರಣೆಯ ಸಾರ ಹೀಗಿದೆ: 'ಅನುಭವದ ಹಂತಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ತತ್ತ್ವಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. (ನಿರ್ಣಾಯಕ ಹೇಳಿಕೆಗಳಾಗಿ ಅಲ್ಲ). ಅಂದರೆ ತತ್ತ್ವಗಳು ನವ್ಯಕವಿಯಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಉಪಕರಣಗಳಂತೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರಿಂದ ನವ್ಯಕವಿಯ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗವೂ ದ್ವಂದ್ವ, ಇಬ್ಬಂದಿತನಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬಲ್ಲ ವಕ್ರತನವುಳ್ಳದ್ದಾಗುತ್ತದೆ' (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ೧೯೯೨ (೧೯೭೪), ಪುಟ ೪೯, ೫೦).

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ವಿಭಿನ್ನ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಮ್ಮೆ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. "ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ, ಶಾಸ್ತ್ರಬದ್ಧ ತತ್ವಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಶ್ನಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ತತ್ತ್ವದ ನಿಲುವಿನಿಂದ; ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಲುವಿನಿಂದ. ಈ ಎರಡೂ ಕಡೆಗಳವರು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ರಸಯೋಗ, ಈ ರಸಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಯಾವುದು ಪೂರಕ, ಯಾವುದು ಬಾಧಕ ಎಂದು ಯೋಚಿಸತೊಡಗುತ್ತಾರೆ" (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ೧೯೯೨ (೧೯೭೪), ಪುಟ ೩೦). ಡಾ. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿರುವ ಬಗೆ ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ, ಕಾವ್ಯದಿಂದೊದಗುವ ತತ್ತ್ವಾರ್ಥಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳ, ಸ್ಪಷ್ಟ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯ ಯಾವ ವಿಚಾರದ ನೆಲೆಗೂ ಸಿಲುಕದ ಪರಿಶುದ್ಧ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದೂ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು "ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಕಳೆಯದಂತಹ ಸಂಬಂಧವಿದೆ" ಎಂದು ಸಾರ್ತ್ರ್ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲೀವಿಸ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ 'ಶೋಧನಾತ್ಮಕ-ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆ'ಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧವಲ್ಲಿ ಮೂರು ಬಗೆಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದವರಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ೧೯೯೨ (೧೯೭೧), ಪುಟ ೩೬). ಆ ಗುಂಪುಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

ಅ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಸಲೋಕಕ್ಕೆ ತತ್ತ್ವಗಳು ಪರಕೀಯ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯಪರ ವಾದಿಗಳು.

ಆ. 'ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾರೆ, ಸಾಹಿತಿಗಳು ಈ ವಿಚಾರಗಳು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ' ಎಂದು ವಾದಿಸುವ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಪರರು.

ಇ. ಸಾಹಿತಿ ತನ್ನ ಭಾಷೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಬಳಕೆಯಿಂದ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಲೀವಿಸ್‌ನಂತೆ ಭಾವಿಸುವವರು.

ಹಾಗೆಯೇ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಅತಿಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಜೋತುಬಿದ್ದ ತನ್ನ ಜನಾಂಗ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲಾರದೆಂದು ತಿಳಿದ ಲಾರೆನ್ಸ್ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಅಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುತವಾಗಿರಬೇಕಾದ ಬರಹಗಾರನ ಭಾವನಾಮಯತೆಯನ್ನು ಅಮೂರ್ತ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳು ಕೆಡಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ಯೇಟ್ಸ್ ಸಹ ಲಾರೆನ್ಸ್‌ನಂತೆಯೇ ಯೋಚಿಸುತ್ತಾನೆ. "ದೈಹಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲವಿಲ್ಲದ ವಿಚಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಸುತ್ತ ತಾವೇ ಸುತ್ತಿ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಅಮಾನುಷಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ, ಸ್ವಯಂ ಚಾಲಕತ್ವ ಪಡೆದು ಭೂತಗಳಾಗುತ್ತವೆ" (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ೧೯೯೨ (೧೯೭೧), ಪುಟ ೩೯) ಎನ್ನುವ ಲಾರೆನ್ಸ್‌ಗೆ ತತ್ತ್ವಗಳು ಅತಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯ ರಕ್ತಹೀನ ದ್ರವ್ಯಗಳು.

ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು "ಸಾಹಿತಿ ಕೃತಿರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ ಅವನಿಗೆ ರಚನಾತಂತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟತಂತ್ರದ ಮೂಲಕವೇ ಅನುಭವವನ್ನು,

ವಿಚಾರವನ್ನು ಹಲವು ಬಗೆಯ ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ" ಎಂಬ ನಿಲುವು ತಾಳುತ್ತಾರೆ (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ೧೯೯೨, (೧೯೭೧) ಪುಟ ೪೧). ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಬಂಧ "ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಠೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ"ಯಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಬಂಧ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. "ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ, ರಾಜಕೀಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗಿರುವ ವಿಚಾರದ ಶಿಸ್ತಿನಂತೆಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಶಿಸ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸತ್ಯದ ಅಮೂಲ್ಯ ಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಬಾಲ್ಜಾಕ್ ಮತ್ತು ಸ್ಕಾಟ್‌ರಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಅರ್ಹವಾದ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಕ್ಷಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಹೊಸದೇನು ಕಾಣಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ?" ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ೧೯೯೨ (೧೯೭೧), ಪುಟ ೨೨). ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವೇ ಇರಲಿ, ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಇರಲಿ—ಅದು ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಪರೀಕ್ಷಿತಗೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬ ವಾದ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರದು. "ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೀಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು—ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಂಬಲದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಸದ್ಯದ ಅನುಭವದ ನಿಜಸ್ಥಿತಿ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಎಲ್ಲ ನಿರ್ಲಿಪ್ತಶೋಧಕರಿಗೂ ಅವಶ್ಯವೆನ್ನಿಸಲೇಬೇಕು. ಚರಿತ್ರೆಯ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಿಷ್ಠುರ ವೀಕ್ಷಣೆಯಾಗಿ ಇದು ಸಾಹಿತಿಗೆ ಒಂದು ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವಂತೆಯೇ, ಸಮಾಜವನ್ನು ಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಾಹಿತಿಯನ್ನು ಬರಿಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಯಸುವ ತತ್ತ್ವವೂ ಆಗಿಬಿಡಬಹುದು" ಎಂದು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾರೆ (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ೧೯೯೨ (೧೯೭೧), ಪುಟ ೨೧). "ನಿಜವಾದ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ತತ್ತ್ವನಿಷ್ಠೆಯೂ ಬರಿಯ ಪ್ರಚಾರದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಮುಖರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಧ್ಯಾನಿಸಲು ಇತ್ತ ಆಹ್ವಾನವಾದ್ದರಿಂದ, ಕೃತಿಕಾರನ ಸ್ವಂತನಿಷ್ಠೆಯೂ ಉಳಿದ ಸಂಗತಿಗಳಂತೆಯೇ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಶೋಧಿತವಾಗಲು ಬರುತ್ತದೆ" (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ೧೯೯೨ (೧೯೭೧), ಪುಟ ೨೮). "ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಮೌಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನಿಗೆ ನಿಷ್ಠೆಯಿರಬೇಕು, ಆದರೆ ಯಾವ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬರಿಯ ಸಾಧನವಾಗಕೂಡದು ಎಂಬ ಮಾತುಗಳು ತೋರಿಕೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ವಿರುದ್ಧ ಸೆಳೆತಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಲೇಖಕರು ಮಾತ್ರ ಶ್ರೇಷ್ಠಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಬಂದಿರುವ ವಿಷಯ." (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ೧೯೯೨ (೧೯೭೧), ಪುಟ ೨೮)—ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಮೊದಲು ಈ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಇಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿ ತಂದ 'ದೃಷ್ಟ್ಯಂತರ' ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಮಹತ್ತರವಾದುದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ "ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಹೊಸ ಕಲಾಪಂಥವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನೈತಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ" ಎಂದು ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಒಂದೆಡೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. "ಬರವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಭಾವಿಸುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯವಾದ ಸಂಬಂಧ ಇದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಇದು ಬರಿಯ ಶೈಲಿಯ ಕ್ರಾಂತಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯದೆ, ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿನ ಕ್ರಾಂತಿಯಾಗಿಯೂ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆಂದು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ

ಭಾಷೆಗಿಂತ ಶೋಧನೆಗೆಂದು ತೊಡಗಿಸಿದ ಭಾಷೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಉಳ್ಳದ್ದೆಂದು ಬಗೆಯುವುದರಿಂದ ನವ್ಯಸಾಹಿತಿ ಜೀವನವನ್ನು ಪರಿಭಾಷಿಸುವ ರೀತಿಯೂ ಹಿಂದಿನದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ನಿಜವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯ ಹಿಂದೆಯೇ ಜೀವನಾನುಭವವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುವಷ್ಟು ಆದರ್ಶ ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿಜ ಎಂಬ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ನಿಲುವು ಇದೆ" (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ೧೯೯೨ (೧೯೭೧), ಪುಟ ೮೪). ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ತಂದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆಳವಾದವು, ಅದು ಪರಿಭಾಷಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಆದ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆ.

ಅನುಭವ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆಗಳು ಎಷ್ಟು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥರು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಐದು ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ವೈಚಾರಿಕತೆ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಹರವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವರು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ಅನುಭವ ತನ್ನ ಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಒಂದು ಅಮೂರ್ತವಾದ, ವಿಶಾಲತರವಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಓದುಗ ಬಹುಶಃ ಲೇಖಕನ ಉದ್ದಿಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅದರಿಂದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಮೂರ್ತ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಈ ಪದ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವರು ಮಾಡಿರುವ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು:

೧. ಕನ್ನಡದ ನೈಜ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ವೈಚಾರಿಕತೆ (ಕಡ ತಂದ ಆದರ್ಶಗಳು, ಸುಧಾರಣಾವಾದ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆ)

೨. ಕನ್ನಡದ ನೈಜ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಸರಳ ಭಾವುಕತೆ.

೩. ಕನ್ನಡದ ನೈಜ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಪರ ಉತ್ಸಾಹ.

೪. ಕನ್ನಡದ ನೈಜ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಪೂರ್ಣ ನಿರೂಪಣೆ.

೫. ಕನ್ನಡದ ನೈಜ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವೈಚಾರಿಕತೆ (ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪ).

ಕನ್ನಡದ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ನವ್ಯತೆ ಬಂದುದು, ಮೇಲಿನ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯದಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವೈಚಾರಿಕತೆಯೊಡನೆ ಉಂಟಾದ ಸಂಬಂಧದಿಂದ. "ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳು ಕ್ಷೋಭೆಗೊಳಿಸುವಂಥದ್ದಾಗಿದ್ದರೂ ಅವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದವುಗಳಾಗಿವೆ" ಎಂದು ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಅಂದರೆ, ನಾವು ಇನ್ನೂ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಸಂಧಿಸುವ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ........ ನಮಗೆ ಹಲವಾರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ವಿಚಾರ ಪ್ರಣಾಲಿಗಳೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಬಂದಿದೆ........ ಆದರೆ ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಬರಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಸಮನ್ವಿತವಾದ ಹೊಸ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳನ್ನು ನಾವಿನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ" (ತಾರಾನಾಥ ರಾಜೀವ್, ೨೦೦೧ (೧೯೬೮), ಪುಟ ೪೯೭). ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ತುಂಬ ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ನೋಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿತು. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದು 'ಪ್ರತಿಪಾದನೆ'ಯ ಭಾಷೆಯ ಬದಲು 'ಶೋಧನೆ'ಯ ಭಾಷೆಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿತು. ಪರಕೀಯತೆ, ವ್ಯಗ್ರತೆ, ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆ, ಭಾವನಾ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ಮಾನಸಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶೆ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕೆಡುಕು ಇದೆ ಎಂಬ ಅರಿವು ಮತ್ತು ವಿಚಾರಮಂಥನ, ಬದುಕಿನ

ಭೀಭತ್ಸ್ಯ, ವಿಕೃತಿ, ಪೊಳ್ಳು ಸಂಬಂಧಗಳ ಅನಾವರಣ ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳಾದವು. ಬದುಕಿನ ಪುರುಷಾರ್ಥದ ಚಿಂತನೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ಬರಲಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಆ ಕುರಿತು ಗಂಭೀರ ಶೋಧನೆ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ನವೋದಯಕ್ಕೆ 'ಸುಸಂಗತ'ವಾಗಿದ್ದುದು ನವ್ಯಕ್ಕೆ 'ಅಸಂಗತ'ವಾಯಿತೆಂದೂ, ನವೋದಯಕ್ಕೆ 'ಪ್ರಕೃತಿ' ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದರೆ ನವ್ಯಕ್ಕೆ 'ವಿಕೃತಿ' ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತೆಂದೂ ಅಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಹಿಂದೆ, 'ಆನಂದ'ದ ಪರಮಮೌಲ್ಯವಿದೆ, ನವ್ಯಕವಿ ನೈತಿಕ ಸಂಕಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದುದು ನವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯ ಹುಡುಕಾಟವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಅದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯೊಡನೆ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಸಂಬಂಧ, ಕಲೆಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯದ ಪ್ರಧಾನತೆಯನ್ನು ಮೂಲತಃ ಅವಲಂಬಿಸಿದುದು. ಕಲಾವಿದ, ಕವಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಹೊಂದಿರಬೇಕು, ಆದರೆ ಅದು ಅವನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಕೂಡದು, ಒಬ್ಬ ಮುಖ್ಯ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಅವು ಯಾವಾಗಲೂ 'ಕರಣ'ಗಳಂತೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗೊಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಗಡಿಗೆರೆಯನ್ನು ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಎಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಎಲಿಯಟ್ ಮಾತನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತಿಸುವುದಾದರೆ, 'ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಹೌದೋ, ಅಲ್ಲವೋ ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮಾನದಂಡಗಳು ಸಾಕು. ಆದರೆ ಅದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಹೌದೋ, ಅಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಮಾನದಂಡಗಳು ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತವೆ" ಆದರೆ 'ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ' ಎಂಬುದರ ಕುರಿತು ಲೀವಿಸ್ ವಿಚಾರವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚರ್ಚೆ ಮುಂದುವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. 'ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮಾಧ್ಯಮ ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೋ, ಅದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ ಕೂಡ" ಆದ್ದರಿಂದ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದಲೇ ಅಳೆಯುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಮಹಾಭಾರತ ಕಥೆಯ ದುರ್ಯೋಧನನಲ್ಲಿರುವುದು 'ಛಲ' ಅಥವಾ 'ಮಾತ್ಸರ್ಯ' ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೂ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವುದು 'ದುರ್ಯೋಧನನ ಛಲ' ಅಥವಾ 'ದುರ್ಯೋಧನನ ಮಾತ್ಸರ್ಯ'ವೇ ಹೊರತು ಅದು ಛಲ ಅಥವಾ ಮಾತ್ಸರ್ಯ ಎಂಬ ತತ್ತ್ವದ ಕುರಿತ ಕಥೆಯಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಮತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದಿಂದ ಬಂದಿವೆ. 'ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಆಗಲಿ, ಅದರ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸ್ವರೂಪ ನಿರ್ಣಯವಾಗುವುದು ಅದರ ತಳಪಾಯದಂತಿರುವ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ. ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆದಾಗೆಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಾಗುತ್ತವೆ' ಇದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ದೃಷ್ಟಿ. 'ಸ್ಥಿತಿ' ಮೊದಲು, 'ತತ್ತ್ವ' ಆಮೇಲೆ—ಎಂಬುದು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಅಂದರೆ ಮೊದಲು 'ಇರುವಿಕೆ', ಆಮೇಲೆ 'ಆಗುವಿಕೆ'. ಮನುಷ್ಯ ನಿರ್ಧರಿಸಿ 'ಆಗುತ್ತಾನೆ', ಮೊದಲು ಬರೇ 'ಇರುತ್ತಾನೆ'. ಅಂದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಜವಾಬ್ದಾರ. ಅವನು ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತನಲ್ಲ; ಸದಾ ಆಗುತ್ತಲೇ ಇರಬೇಕಾದವನು. ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ 'ಎಸೆಯಲ್ಪಟ್ಟವನು'. ಮಾನವನ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದೃಷ್ಟಗಳ ಬಗೆಗೆ ಚಿಂತಿಸುವ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವಾಗಲೀ, ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವಾಗಲೀ ಕೇವಲ ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳಿಂದ ಬದ್ಧವಾದ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲ—ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಂತೆಯೇ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಮಹತ್ವ ಉಳ್ಳವು ಎಂಬುದು ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಸಫಲ ನವ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಾದಗಳು ಶೋಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆಯೇ ಹೊರತು, ಅನುಮೋದನೆ ಅವುಗಳ ಗುರಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು

ಆಂಗ್ಲಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭ್ಯಾಸದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಚರ್ಚೆಗಳು ಆರಂಭವಾದವು ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ನವ್ಯೋತ್ತರ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚು ಆಳವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಆ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ (ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ 'ಸಾಹಿತ್ಯ') ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಈ ಲೇಖಕರು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ನಿದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚೆಯ ಆಳವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ನೂತನ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಲೇಖನಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆ, ಅಭ್ಯಾಸಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಚರ್ಚೆಯ ಮುಖ್ಯ ಎಳೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಮುಖ್ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಬಂಡಾಯ ಮತ್ತು ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯಚಳುವಳಿಗಳು. ಹಾಗೆಯೇ ಯಾವುದೇ ಚಳುವಳಿಗಳೊಡನೆ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳದ, ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ 'ನವ್ಯೋತ್ತರ'ವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆ ಕುರಿತ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳೇನೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ನಡೆದಿಲ್ಲ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಂಥಗಳೇ ಇರಲಿ, ಅಭಿಜಾತ, ನವೋದಯ, ನವ್ಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗಳೇ ಇರಲಿ—ಬರಹಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಮಗ್ರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ವಿಧಾನ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಲು ಹೊರಟರೆ ಕೃತಿಯು ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ತಕ್ಕಷ್ಟನ್ನೇ ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಅನ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಇಂಥ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಭಾವೀ ವಲಯಗಳಾಗಿವೆ. ಅದರ ಬದಲು ಕೃತಿಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೊಡನೆ ಮಾಡುವ ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ ಅನುಸಂಧಾನವೇ ಯುಕ್ತವಾದುದು. ನಿಗಮನ ತರ್ಕ ವಿಧಾನವು (ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ವಿಧಾನ) ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಲೋಕದೊಳಗೆ ಹೋಗುವ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಲೋಕ ಓದುಗನಿಗೆ ಬಿಚ್ಚುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಈ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣದಾಗುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಒಂದು ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಬಂದು ಎರಗುತ್ತಿರುವ ಏಕಮುಖಿ ಮತ್ತು ವಿಕಸನಶೀಲ ಜೀವನ ವಿಧಾನ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೂ ವಿನಾಶಕರ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದೆ. "ಇವೆಲ್ಲದರಿಂದಾಗಿ ಅರ್ಥದ ಸಮಕ್ಷಮವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಕೃತಿಯ ಅನುಸಂಧಾನ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ನಾವು ಒಪ್ಪುತ್ತಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಅನುಸಂಧಾನದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳು ಅರ್ಥದ ಹಂಗಿಲ್ಲದ ಅಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯಾನುಭವದ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂದರು. ಅರ್ಥದ ಹಂಗನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಗೌಣ, ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಎಂದರು. ನಾವು ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ತಲೆ ಕೆಳಗು ಮಾಡಿದ್ದೇವೆ" (ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ. ೧೯೯೭, ಪುಟ ೬). ಇದು ಡಾ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣರು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ, ಕಾವ್ಯದ ಓದಿನ ವರ್ತಮಾನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗೆಗೆ ನೀಡುವ ಚಿತ್ರ. 'ಆಧುನಿಕತೆ ಬಲಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಮನಸ್ಸು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಶವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿದೆ' ಎಂದು ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ (ಅದೇ, ಪುಟ ೮).

ಆದುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕ ತನ್ನ ವಿಚಾರ, ಗ್ರಹಿಕೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳೇ ಸಂಪೂರ್ಣವೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಓದುವುದನ್ನು ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರು ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ,

ಕೃತಿಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಎದುರಿಸಲು ಹೊರಡುವಾತ ಕೃತಿಗೆ ಇರುವ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾತ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಗಳು ಮೂಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನೂ, ಆಶಯ ಮತ್ತು ಬಂಧಗಳ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಮರೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ (ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ. ೧೯೯೭, ಪುಟ ೬೧). ಇದರಿಂದ ಒದಗುವ ತಪ್ಪುಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದವು. ಕೆಟ್ಟ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವಂಥವು.

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇಂಥ ತುಯ್ತಗಳಿಂದಾಗಿ "ಪಂಪ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಕೃತಿ ಬರೆದವನಾಗುತ್ತಾನೆ, ವಚನಕಾರರು ಸುಧಾರಣೆಗಾಗಿ ಯತ್ನಿಸಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಡನೆ ಶಾಮೀಲಾದವರಾಗುತ್ತಾರೆ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸರು ಕೃಷ್ಣನೆಂಬ ದೇವನಿಗಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡವನಾಗುತ್ತಾನೆ" ಕೃತಿಕಾರ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಹೊಂದಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತ "ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಡಿ ಕಳಚಿಕೊಂಡ ಅನುಭವ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ (ಅದೇ, ಪುಟ ೬೧).

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ಲೇಖಕರು ಮಂಡಿಸುವ ಊಹಾಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ: "ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ, ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಾವೇಕೆ ಮಾಡಬಾರದು? ನಮ್ಮ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಯಲ್ಲೂ ಮೂಲಭೂತ ಚಿಂತನೆಯು ನಡೆಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಅಂತಹ ವಿಚಾರಗಳಿಗಾಗಿ ನಾವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳೇ ಅಂತಹ ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ತಮ್ಮೊಳಗೆ ಹುದುಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಬಹುದಲ್ಲವೆ?...... ಪ್ರಚಲಿತ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳು ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ತಾವೇ ಸ್ವತಃ ರೂಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ" (ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ. ೧೯೯೭, ಪುಟ ೬೨).

"ಶ್ರೀ ಹರಿಚರಿತೆ: ವ್ಯಷ್ಟಿ-ಸಮಷ್ಟಿಯ ನೆಲೆ" ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅಂಥದೊಂದು ಪುಟ್ಟ ಚರ್ಚೆಯಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಪಡೆಯುವ ಆಕಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

"ಕೃತಿ ಯಾವುದೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ತನ್ನೊಡಲಿನೊಳಕ್ಕೆ ಸೆಳೆಯುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ೧. ಕೃತಿಯು 'ಹೇಳುವ' ದರ್ಶನವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಅದರ ಸಾಧುತ್ವ, ಸಂಭಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ೨. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆಯೋ ಅಥವಾ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತ ಸಿದ್ಧ ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆಯೇ ಎಂಬ ವಿವೇಚನೆಯೂ ಸಾಧ್ಯ. ಎರಡನೆಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಫಲಕ್ಕಿಂತ ಕಾರಣಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಿರುತ್ತದೆ. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವುದಾದರೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಮೂರು ಮಾದರಿಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ.

೧. ವಿಕಸನದ ಮಾದರಿ: ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ ಪಂಪನ 'ಆದಿಪುರಾಣ'. ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವ ಕೃತಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಮೈ ಪಡೆಯುತ್ತ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಸಿದ್ಧಗೊಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

೨. ಲೀಲಾವಿನೋದದ ಮಾದರಿ: ಇದು ಹರಿಹರನ ರಗಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸುವ ಬಗೆ. ಇಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವ ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಲಾಗುವುದು. ದೇವ-ಮಾನವ ಸಂಬಂಧದ ನೆಲೆಗಳು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವು ನಮ್ಮೆದುರು ಕಥನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನೀತವಾಗುತ್ತವೆ.

೩. ಸ್ತೋತ್ರದ ಮಾದರಿ: ಸಿದ್ಧತತ್ವಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಇಡಿಯಾಗಿ, ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಿ ಮಂಡಿತವಾಗುವ ಈ ಮಾದರಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಶತಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ" (ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ. ೧೯೯೨, ಪುಟ ೨೪೫-೨೪೬).

ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್.ರು ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯ ಓದಿನ ಮಾನದಂಡಗಳು ಕೃತಿಯೊಳಗೇ ಲಭ್ಯವಿರುತ್ತವೆಂದೂ, ಹೊರಗಿನ ನಿರ್ದೇಶನಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಅರೆಕುರುಡರನ್ನಾಗಿಸಬಹುದೆಂದೂ ಅವರು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆನೆಗಟ್ಟುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಜರುಗುವ ಸೃಜನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗಲ್ಲದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ತನ್ನಾಚೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಥವಾ ಅನ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅಧೀನನಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅಂಥ ಕೃತಿಗಳ ಮಹತ್ವ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

"ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸಂಬಂಧದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಈ ಯುಗದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ" (ನಾಗರಾಜ್ ಡಿ.ಆರ್., ೧೯೯೦, ಪುಟ ೫) ಎನ್ನುವ ಡಾ. ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ್‌ರ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ, ಪೌರಾತ್ಯ ಚರ್ಚೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ. "ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾರು ವಾರಸುದಾರರು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ಹೊಡೆದಾಟ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಗರಿಕತೆಯಲ್ಲಂತೂ ಯಾವಾಗಲೂ ಇದ್ದುದೇ." ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ತಮ್ಮ ಉನ್ನತಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಲತಃ ಒಂದೇ ಮಹಾಪ್ರತಿಭೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಎಂಬ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯೊಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ, ಆಕೃತಿಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಗಳ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇರುವ ಡಿ.ಆರ್. "ಈ ರೀತಿಯ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲ ಚಿಂತನೆ ಸಮಾಧಾನ ತರುವಂಥದಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. "ಈ ಎರಡರ ನಡುವಣ ಸಂವಾದ, ಸಂಘರ್ಷ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಕಾಡುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂಥದು" (ನಾಗರಾಜ್ ಡಿ.ಆರ್., ೧೯೯೦, ಪುಟ ೩). ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ಜೊತೆಗೆ ಗಾಢ ಸಂಪರ್ಕವಿದ್ದೂ ಅದನ್ನು ಮೀರುವ ಹಟವಿರುವ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಮುಖಾಮುಖಿಯನ್ನು ಎರಡು ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರು ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಹೆಗೆಲ್: ಕಲೆಯ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಇರುವುದು. ಅದರ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ. ಕಲೆ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಬೇಕು. ಅತ್ಯಂತ ಉನ್ನತ ಹಂತದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇದು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಲುಕಾಚ್ಸ್: ಶುದ್ಧ ಚಿಂತನೆಗೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ. ಮೂರ್ತವಾದದ್ದರ ಮೂಲಕವೇ ಇದು ಸಾಧ್ಯ. ಕಥನಕಲೆ (ಸಾಹಿತ್ಯ) ಮಾತ್ರವೇ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅಖಂಡವಾಗಿ ಹಿಡಿಯಬಲ್ಲದು (ನಾಗರಾಜ್ ಡಿ.ಆರ್., ೧೯೯೦, ಪುಟ ೪).

"ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ ಎಂದು ಯಾವಾಗಲೂ ಭಾವಿಸಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು ಎಂದೇ ಅವರು ಯಾವಾಗಲೂ ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಧರ್ಮ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದರಿಂದ ಅವೆರಡರ ನಡುವೆ ಜಗಳ ಅಷ್ಟು ಉಗ್ರಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಹಬ್ಬುವ ಸಂಭವ ಕಡಿಮೆ ಇತ್ತು. 'ರಸಾನುಭವ' ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಾರತೀಯ

ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಎನ್ನಬಹುದು" ಎಂದು ಡಿ.ಆರ್. ಹೇಳುತ್ತಾರೆ (ನಾಗರಾಜ್ ಡಿ.ಆರ್. ೧೯೯೦, ಪುಟ ೪). ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿಯೇ ಭಾಷಾಂತರವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಂಥ ಪೈಪೋಟಿ ಕಂಡು ಬರಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥ ಉದಾಹರಣೆ 'ಆದಿಪುರಾಣ'. ಈ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ, ಇದರಲ್ಲಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದ ಬಂದಿದ್ದು ಎಂಬುದು ಗ್ರಹೀತವಾಗುತ್ತದೆ.

"ಆಕೃತಿ, ವಸ್ತು, ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವು—ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಸಾಮಗ್ರಿ ಇದೇ. ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳ ಸಂಬಂಧ ಮಾತ್ರ ತೀರಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದದ್ದು. ವಸ್ತುವಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವಂತ ಅಸ್ತಿತ್ವವೊಂದು ಇದೆಯಾದರೂ, ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ರೂಪು ತಳೆಯುವುದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವಿನ ಜೊತೆಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ಅಂತರ್ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ" ಎಂದು ವಿವೇಚಿಸುವ ಡಿ.ಆರ್. "ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ಅಂತರ್ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇ ಆ ರಚನೆಯ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ (ಅದೇ, ಪುಟ ೬). ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಕೃತಿಯ ಬಂಧದಲ್ಲೇ ಹುಗಿದು ಹೋಗಿ, ತನ್ನ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನ ಶೋಧನೆಯ ನಡುವೆ ದೂರವೊಂದನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ (ಅದೇ ಪುಟ ೧೦). ಅಂತಿಮವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದದ್ದು ಆ ಕೃತಿಯ ಜೊತೆಗೇ. ಇದು ಡೈಲೆಕ್ಟಿಕಲ್ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾತು. "ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಆಕೃತಿಯೇ ಎಲ್ಲ ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿತಿಗಳ ಘನೀಕೃತ ರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ" (ಅದೇ, ಪುಟ ೧೧).

"ಸಾಹಿತ್ಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವವು ಮೂಡುವುದು, ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ", ಹೀಗೆ ಕವಿ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕಾವ್ಯಲೋಕದ ಅನುಭವವಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ (ಕಲ್ಬುರ್ಗಿ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೧). ಇದು ಎಂಗೆಲ್ಸ್ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿಯವರು ಹೇಳುವ ಮಾತು. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ ಅಂಟಬಹುದಾದ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಸತ್ಯವೆನ್ನುವ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯು ಜೀವನ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸುವುದರ ಮುಖಾಂತರ ನಿವಾರಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚರ್ಚೆಯ ಪರಿಕ್ರಮವನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರಗಳು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಹುಮುಖ್ಯ, ಖಚಿತ, ತರ್ಕಬದ್ಧ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಳ್ಳಕಗೊಳಿಸಿದವು ಎಂದು ಅವರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೂ ದುರ್ಬಲ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಗಂಟುಬಿದ್ದೋ, ಅನುಕರಿಸಿಯೋ ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸಿರುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾತ್ರ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂವಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ" (ಅದೇ, ಪುಟ ೨). ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಉತ್ತಮ, ದುರ್ಬಲ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿಲ್ಲಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಚರ್ಚೆ ತೀರ ಈಚಿನ ವರ್ಷಗಳದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಡಾ. ಕಲ್ಗುಡಿ.

"ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಚರ್ಚೆ ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ..... ಅಂದರೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ...... ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದ ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಪ್ರಭಾವದ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಬೆಳೆದ ಹೊಸ ಜೀವನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಲಾಯಿತು ಎನ್ನುವ ವಿಷಯ ಅಷ್ಟು ಸರಳವಾದುದಲ್ಲ" (ಅದೇ ಪುಟ. ೨, ೩). ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಪ್ರಧಾನ ಚಿಂತನೆಯು (ಅಂದ್ರೆ), ಭಾರತೀಯ ಜನಜೀವನದ ಗತಿಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ತನ್ನ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನಿಂದ ವಿಮರ್ಶಿಸಿ, 'ಅದು ಕೀಳು

ಮತ್ತು ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡ ಅಲೌಕಿಕ ಆಶಯದ ಕಡೆ ಮುಖ ಮಾಡಿದಂಥದು' ಎಂದು ಸಾರಿತು." ಈ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪದ ಲೇಖಕರು (ಕಲ್ಗುಡಿ) ನೀಡುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಸಾರ ಹೀಗಿದೆ: ೧. ಜೀವನದ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕವೆನ್ನುವ ಸತ್ಯ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಲೌಕಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಪಂಪ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ವಚನಕಾರರು ಯಾಕೆ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಯೋಚಿಸಬೇಕು. ೨. ಧರ್ಮ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ತಳಪಾಯದ ಮೇಲೆಯೇ ನಿಂತಿದೆ. ೩. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ನಿಜವಾದ ಅನುಭವ' ಎಂದರೇನು? ಅದು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿದೆಯೇ? ವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿದೆಯೇ? ವಸ್ತು ಸ್ವಂತ ಗ್ರಹಿಕೆಯದೋ, ಅಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಮಾತೇ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿಯು ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಜೀವನ ದರ್ಶನವನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಯ, ಕವಿಯ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. 'ತತ್ತ್ವ' ಹಾಗೂ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಗಾಢಸಂಬಂಧಗಳು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುವುದು ಇಲ್ಲೇ (ಅದೇ, ಪುಟ ೬).

ಪಂಪ, ಜನ್ನ, ವಚನಕಾರರ ಕಾವ್ಯಮಾದರಿಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳು ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ಸಂಕೀರ್ಣ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಡಾ. ಕಲ್ಗುಡಿಯವರು ಪ್ರಬಂಧದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಲೌಕಿಕ ತತ್ತ್ವದ, ಲೌಕಿಕವನ್ನು ಮೀರುವ ತತ್ತ್ವದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಪಂಪನಲ್ಲಿದೆ. ಜನ್ನನಲ್ಲಿ ಧರ್ಮತತ್ತ್ವ ಜೀವನಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಶೋಧಗೊಳ್ಳದೆ ಆಚರಣೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುತ್ತದೆ. ವಚನಕಾರರು ಕ್ರಮ ಕ್ರಮವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ, ಜೀವನ ಧರ್ಮವಾಗಲು ಹವಣಿಸಿದ ಹೊಸಧರ್ಮದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ವಚನಗಳ ಮೂಲಕ ಶೋಧಿಸಲೆತ್ನಿಸಿದರು. ಅವರ ಲೇಖನದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ 'ಶೋಧನೆ'ಯನ್ನು ತತ್ತ್ವವಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವೇಚನೆಯಿದೆ. ಡಾ. ಕಲ್ಗುಡಿಯವರ ಲೇಖನ, ರೈಸ್ ಅವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸಿ ಮೂಡಬೇಕಾದ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಕುರಿತು ವಿಚಾರಗಳನ್ನ ಮಂಡಿಸಿದೆ.

ನವ್ಯೋತ್ತರದ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಮಗ್ರ ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಹೊಸದಾಗಿ ಆರಂಭಗೊಂಡಿವೆ. ಸಂಬಂಧದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲೂ ಯತ್ನಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ, ನವ್ಯರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಬಂಡಾಯ, ದಲಿತದವರೆಗೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಬಂಡಾಯ, ದಲಿತ ಚಳುವಳಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ಅಧಿಕೃತತೆಯ ಕುರಿತು ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿವೆ. ದಮನಕ್ಕೊಳಗಾದ ಜನಾಂಗಗಳೇ ತಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ, ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲವು ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಬೇಕೆಂಬ, ಕ್ರಾಂತಿಯ, ಬದಲಾವಣೆಯ, ಮಾನವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಕುರಿತ ಒಲವು, ಕಳಕಳಿ ಪ್ರಕಟಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಮಂಡಿತವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಇಂಥ ಸಾಮಾಜೀಕರಣದ ವಾದಗಳು ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ಭಿನ್ನಸ್ತರ, ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸದೆ ಕಾವ್ಯ ಗ್ರಹಿಸಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯರಚನೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಸಿದ್ಧಾಂತರೂಪಿ ನಿರ್ದೇಶನಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ— ಇವೇ ಆ ವಿರೋಧೀ ವಾದದ ನೆಲೆಗಳು. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಸ್ವತಃ ಜೀವನದ ಗತಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧವುಳ್ಳದ್ದು ಎಂದ ಲಾರೆನ್ಸ್ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಹೊರ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ.

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ಇಂಥ ಪ್ರತಿಭಟನಾತ್ಮಕ ಚಳುವಳಿಗಳಿಂದ ಹೊಸ ಎಚ್ಚರ ಹುಟ್ಟಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ಚಿಂತನೆಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಆಕೃತಿ ತನ್ನ ಆಶಯದತ್ತ ಓದುಗರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವುದು. ಇಂಥ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಂವೇದನಾಶೀಲನಾದ ಲೇಖಕ ಬದುಕಿನಿಂದಲೇ ನೇರವಾಗಿ ಪಡೆಯಬಲ್ಲವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಂಬಂಧ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ನಿಜ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿರಾಕರಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತ ಅತಿರೇಕದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳ ನಡುವೆ ಗ್ರಹಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಸತ್ಯವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಂಬಂಧದ ಗಂಭೀರತೆಯನ್ನು ಅದರ ವಿವಿಧ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು, ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮುಕ್ತತೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ಭಿಡೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕೆನ್ನುವುದೇ ಆ ಸತ್ಯ.

'ಖಡ್ಗವಾಗಲಿ ಕಾವ್ಯ; ಜನರ ನೋವಿಗೆ ಮಿಡಿವ ಪ್ರಾಣಮಿತ್ರ' ಎಂಬುದು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಘೋಷವಾಕ್ಯ. ಪ್ರಾಯಃ ಬಂಡಾಯದ ಎಲ್ಲ ಕಾತರ, ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನೂ ಒಂದೇ ಉಸಿರಿಗೆ ಹೇಳಿಬಿಡಬಲ್ಲ ಹೇಳಿಕೆಯಿದು. ಕಾವ್ಯ-ಖಡ್ಗವಾಗಬೇಕು, ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈಷಮ್ಯವನ್ನು ಕೊಚ್ಚಿ ಕೆಡವಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವತಃ ಖಡ್ಗಕ್ಕಿಂತ ಹಿರಿದೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಿರುವುದಾದರೂ ಕಾವ್ಯವೂ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಖಡ್ಗವಾಗಿ ಝಳಪಿಸಬೇಕು ಎಂಬಲ್ಲಿ ಹಿರಿದಾದ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಬೇಕು, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಬೇಕು ಮತ್ತು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಹಂಬಲವಿದೆ. ಅದು 'ಜನರ ನೋವಿಗೆ ಮಿಡಿವ ಪ್ರಾಣಮಿತ್ರ'ನ ಒರೆಯಿಂದ ಹೊರಬರುವ ಖಡ್ಗ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಸಂಕೇತವಾಗದ, ಜನರ ಪರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ, ಜನರ ನೋವಿಗೆ ಮಿಡಿಯುವ ಪ್ರಾಣಸ್ನೇಹಿತನ ಕೈಯ ಕತ್ತಿಯಾದುದರಿಂದ ಅದು ರಕ್ತದ ಹಸಿವಿನದಲ್ಲ, ಪ್ರಾಣಾಪಾಯಕಾರಿ ಯಾದುದಲ್ಲ—ಬಡಜನತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ. ಆದರೆ ಬಡಜನತೆಯ ನೋವಿನ ಮಿಡಿತ ಆ ಖಡ್ಗದ ಹಿಂದಿನ ಕೈ ಚಲನೆಯನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸುವುದರಿಂದ ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಅದೊಂದು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯೂ ಹೌದು, ಸವಾಲೂ ಹೌದು.

ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಬಂಡಾಯ ಮತ್ತು ದಲಿತ ಚಳುವಳಿಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಚಳುವಳಿಗಳು. "ಬಂಡಾಯವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮನೋಧರ್ಮ..... ಮನೋಧರ್ಮವೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ಕ್ರಿಯೆ-ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಇದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕತೆ ಇದೆಯೆಂದೂ, ಚರಿತ್ರೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಹುಟ್ಟಿದೆಯೆಂದೂ ನಾವು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಗೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಮುಖ್ಯ ಚಿಂತಕ ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪನವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ (ಬರಗೂರು, ೨೦೦೧, ಪುಟ ೪೪೫).

"ಒಬ್ಬ ಅವಮಾನಿತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾಭಿಮಾನಿಯೂ ಆದಾಗ ಹುಟ್ಟುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಗುಣವಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲೆಡೆಗೂ ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟನಾ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅವಮಾನಿತ ಸ್ವಾಭಿಮಾನಿಯಾದವನು ಅಸ್ಪೃಶ್ಯನೂ ಆಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿ ಹುಟ್ಟಿಬರುತ್ತದೆ" (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ೨೦೦೧, ಪುಟ ೬೮೧) ಎಂದು ಡಾ. ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ನೀಡುವ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಂಡಾಯ ಮತ್ತು ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಅರಿಯಬಹುದು. ಅಮೆರಿಕಾ, ಆಫ್ರಿಕಾ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಕಪ್ಪು ಜನರ ಪ್ರತಿಭಟನಾ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದುದಿದೆ,

ಈವರೆಗೂ ಇಟ್ಟಿರುವುದು ಮಹತ್ವದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳೇ ವಿನಹ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆಗಳಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ (ಅದೇ, ಪುಟ ೯೮೩).

"ಸಮಕಾಲೀನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸ್ವರೂಪದಿಂದಾಗಿ ಎಲ್ಲ ವಾಮಪಂಥೀಯರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒಕ್ಕಟ್ಟು ಈಗ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯು ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಹಬ್ಬುವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು... ಎಲ್ಲ ಜನಪರ ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ಬೆಂಬಲ; ಜನಪರವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹೋರಾಟ ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆ; ಇಂಥ ಒಲವಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ನಮ್ಮ ಹೋರಾಟದ ಮುಖ್ಯ ದಾಖಲೆ" ಎಂಬ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಘಟನೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ (ಬರಗೂರು, ೨೦೦೧, ಪುಟ ೪೩೮).

ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ವಸ್ತು, ಹೊಸ ಒಳನೋಟ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕೊಡುಗೆ. "ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಫಲವಾಗಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಯ ಗತಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಕ್ರಮ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ" ಎಂಬ ಮಾತು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ (ಬರಗೂರು, ೨೦೦೧, ಪುಟ ೪೪೦). ಹಾಗೆಯೇ "ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಫಲವಾಗಿ, ಬದುಕು ಮತ್ತು ಬರಹಗಳ ಅಂತರ ಎರಡು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಒಳವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೋಟವೊಂದು ಲಭ್ಯವಾಗಿ ಅದೇ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸುವುದರಿಂದ, ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಆತನ ಬರಹಗಳ ಅಂತರ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಬರಹಗಾರನ ಮತ್ತು ಆತನ ಬರಹಗಳ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕೆಂದೂ ಬಯಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ" (ಬರಗೂರು , ೨೦೦೧, ಪುಟ ೪೪೨). ಇಲ್ಲಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವೆಂದರೆ "ನಾವು ಮೊದಲು ಮನುಷ್ಯರಾಗುವುದರಲ್ಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯಾದಿ ಕಲೆಗಳ ಸಾರ್ಥಕತೆಯ ಮೂಲವಿದೆ", ಎನ್ನುವುದು (ಅದೇ, ೪೪೩).

ಬಂಡಾಯದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಯಾಕೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆಯೆಂದರೆ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ. ಈ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿರದೆ ಲೇಖಕನ ಅನುಭವ ಗ್ರಹಿಕೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಆಶಯ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಬಂಡಾಯಕ್ಕೆ ಇದರಿಂದ ಕೆಲವು ಮಿತಿಯೂ, ಮಹತ್ತ್ವವೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಒದಗಿದೆ. ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಕರಗಿಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ಅರಳುವ ದಿನಗಳಿಗೆ ಕಾಯಬೇಕಾಗಿದೆ" ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಕ ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ (ರಹಮತ್, ೨೦೦೧, ಪುಟ. ೧೦೦೩).

ಬಂಡಾಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ನಿಮ್ನ, ಶೋಷಿತ ಜನಸಮುದಾಯದ ಪರವಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಲೇಖಕನಿಂದ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ಬಂಡಾಯದ ಅಪೇಕ್ಷೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯ ಒಂದು ಸಾರ್ಥಕ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಕಾವ್ಯ (ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಇತರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೂ ಸಹ) ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಈ ಕುರಿತು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಮಂಡನೆ ಯಾಗುತ್ತಿವೆಯಾದರೂ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಮುಖ ಸಾಧನೆಗೈದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾತುಗಳು ಬಂಡಾಯದ ಲೇಖಕರಿಂದಲೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಬದ್ಧಾತ್ಮಕ ಧೋರಣೆಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದಾದ ಕಾವ್ಯಮಾದರಿಗಳು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿವೆ.

ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿಯ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಒಂದಂಗವಾಗುವುದು. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸಾಹಿತಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಇದೆ ಎಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ತಿಳಿವು ಮೂಡುತ್ತಿದೆ. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಚಿಂತನೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಈ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ. ನವ್ಯಲೇಖಕರು 'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಆ ಕುರಿತ ಗಂಭೀರ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನವ್ಯೋತ್ತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿವೆ. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಮೊದಲಾಗಬೇಕಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಚಲನಶೀಲತೆ ಪಡೆಯುವ ತತ್ತ್ವಗಳು, ಕವಿಯ ಕರಣಗಳಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುವ ತತ್ತ್ವಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬೆರೆತು ಹೋಗಿರುತ್ತವೆ. ಆ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಅರಿಯುವುದೆಂದರೆ ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಅನುಭವದ ಎಲ್ಲ ಮಗ್ಗುಲುಗಳೊಡನೆ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ನಡೆಸುವ ಅನುಸಂಧಾನ. ವಸ್ತುವಿನ ತರ್ಕ (ಅಥವಾ ತರ್ಕಾತೀತತೆ) ಮತ್ತು ಆಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣಗಳ ನಡುವೆ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿದೆ. ಧರ್ಮವು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ರೂಪ ಪಡೆದು ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿಯೂ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿಯೂ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಾತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನೂ ಅದೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೀಡಿದೆ.

❖

೫. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯಾಗಿ ಧರ್ಮ

ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಧರ್ಮ—ಒಂದು ಅವಲೋಕನ

ಮಾನವನ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಧರ್ಮವೆಂಬ ತತ್ತ್ವದ ಪಾತ್ರ ದೊಡ್ಡದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಅಭ್ಯಾಸ ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಅಭ್ಯಾಸವೇ ಆಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯಧರ್ಮವನ್ನೂ, ಧರ್ಮವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಸೆಯುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದೇ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಮುಂದಿನ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಯಿತು. ಇದೇನೂ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿಯೂ, ಆಹ್ವಾನವೂ ಆಗಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕವಿಗಳೂ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಉತ್ತರಿಸಿದ್ದರು. 'ರಾಮಾಯಣ', 'ಮಹಾಭಾರತ' ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಅಂಥ ಮಹಾನ್ವೇಷಣೆಯ ಫಲಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಕಥೆಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಯ್ದುಕೊಂಡಾಗಲೂ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯ ಮೂಲತತ್ತ್ವ ಮರೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. "ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಮೂಲ ತತ್ತ್ವವಿಮರ್ಶೆ. ಅದರ ಜೀವಾಳ ಜೀವೋತ್ಕರ್ಷ. ಅದು ಸಮಸ್ತ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂಥದು. ಧರ್ಮ ಎಂದರೆ 'ಧರಿಸಬಲ್ಲದ್ದು'—"ಧಾರಣಾತ್ ಧರ್ಮ ಇತ್ಯಾಹುಃ". 'ಯಾವ ಕಟ್ಟುಪಾಡು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಕ್ಕಂತೆ ಕಾಪಾಡಬಲ್ಲದೋ ಅದು ಧರ್ಮ', 'ಅರ್ಥ, ಕಾಮಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಧರ್ಮ'—ಇವು ಧರ್ಮದ ಕುರಿತು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ನೀಡುವ ವಿವರಗಳು. ಜೀವ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ರಚನೆಯಾಗಿರುವ ಧರ್ಮ ಅನೇಕ ಮತಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ್ದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೇ ಆಗಿದೆ. ಸ್ವತಃ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ, ದೈವಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ವಾಚನದಿಂದ ಇಹ-ಪರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವೆಲ್ಲ ಸುಖ, ಸಮೃದ್ಧಿ, ಸಂಪತ್ತು ದೊರೆಯುವುದೆಂಬ ಕುರಿತು ಕವಿಗಳು ನೀಡುವ ವಿವರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಧರ್ಮವೆಂಬುದು ಮತಧರ್ಮವಾಗಿಯೂ, ಜೀವಧರ್ಮವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಒತ್ತಡ ಬೀರಬಲ್ಲ ಸಂಗತಿಯಾಗಿತ್ತು ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕೃತಿ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಲ್ಲೇ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ಆರಂಭದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟಿತಾದರೂ ಮುಂದೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆಗಳು ಗಮನಾರ್ಹ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸಿದವಾದ್ದರಿಂದ ಆ ಕುರಿತೂ ಈ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮುಂದುವರಿಯುವ ಆಶಯ ಹೊಂದಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಧರ್ಮಗಳೆಂದರೆ ಜೈನ, ವೀರಶೈವ ಮತ್ತು ವೈದಿಕ ಧರ್ಮಗಳು. ಈ ಮತಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಜೈನಯುಗ, ವೀರಶೈವಯುಗ ಮತ್ತು ವೈದಿಕ ಯುಗಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಈ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಆಯಾ ಮತಧರ್ಮಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉತ್ಕರ್ಷವಾಗಿದ್ದು, ಅಂದಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಾಗಿರುವುದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಧರ್ಮಗಳೂ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದವೇ. ಒಂದೊಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಮತ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಅದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಲಭ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಆಕೃತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ವೈವಿಧ್ಯ, ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಹಂಬಲ. ಶ್ರವಣಬೆಳಗೊಳದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಶಿಲಾಶಾಸನದ ಪದ್ಯದಿಂದಲೇ ಈ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಬಹುದು. ನಂದಿಸೇನನೆಂಬ ಜೈನಯತಿ, ಇಹಲೋಕದ ಸುಖಕ್ಕೆ ಹೇಸಿ 'ದೇವಲೋಕಕ್ಕೆ ಸಂದ' ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಪದ್ಯವಿದು.

> ಸುರಚಾಪಂಬೋಲೆ ವಿದ್ಯುಲ್ಲತೆಗಳ ತೆರವೊಲ್ ಮಂಜುವೋಲ್ ತೋರಿ ಬೇಗಂ
> ಪಿರಿಗುಂ ಶ್ರೀರೂಪಲೀಲಾಧನವಿಭವ ಮಹಾರಾಶಿಗಳ್ ನಿಲ್ಲವಾರ್ಗಂ
> ಪರಮಾರ್ಥಂ ಮೆಚ್ಚೆ ನಾನೀ ಧರಣಿಯುಳಿರವಾನೆಂದು ಸಂನ್ಯಸನಂಗೆ
> ಯ್ದುರುಸತ್ವನ್ ನಂದಿಸೇನ ಪ್ರವರ ಮುನಿವರನ್ ದೇವಲೋಕಕ್ಕೆ ಸಂದಾನ್ ।

(ಶಿಲಾಶಾಸನ, ಶ್ರವಣಬೆಳಗೊಳ)

'ಶ್ರೀರೂಪಲೀಲಾಧನವಿಭವ'ಗಳು ಯಾರಿಗೂ ಶಾಶ್ವತವಲ್ಲ, ಸುರಚಾಪ, ವಿದ್ಯುಲ್ಲತೆ, ಮಂಜುಗಳಂತೆ ಅವು ಮಿಂಚಿ ಮರೆಯಾಗುವವು.—ಇದು ನಂದಿಸೇನನ ತಿಳಿವಳಿಕೆ. ಜೈನಧರ್ಮ ಒದಗಿಸಿದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿದು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. 'ಸುರಚಾಪ'ದ ಕ್ಷಣಿಕತೆಯಿಂದ 'ಸುರಲೋಕ'ದ ಶಾಶ್ವತತೆಗೆ ಸಲ್ಲಬಯಸುವ ಯತಿವರನು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹಿಡಿದ ಮಾರ್ಗ ಸನ್ಯಾಸದ್ದು. ಧರ್ಮದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ವ್ಯಕ್ತಿಜೀವನದ, ಸಮಾಜ ಜೀವನದ ಆದ್ಯಂತವನ್ನೆಲ್ಲ ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ್ದರ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಜೀವನ ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದರ ನಿದರ್ಶನವೂ ಇದಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಗ್ರಂಥವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾದ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಯವಿದೆ.

> ಪಾಪಮಿದು ಪುಣ್ಯಮಿದು ಹಿತ
> ರೂಪಮಿದಹಿತಪ್ರಕಾರವಿದು ಸುಖಮಿದು ದುಃ
> ಖೋಪಾತ್ತಮಿದೆಂದರಿಪುಗು
> ಮಾ ಪರಮಕವಿ ಪ್ರಧಾನರಾ ಕಾವ್ಯಂಗಳ್ ।

(ಶ್ರೀವಿಜಯ, ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ, ೧-೮)

ಇದು ಪಾಪ, ಇದು ಪುಣ್ಯ, ಇದು ಹಿತ, ಇದು ಅಹಿತ, ಇದು ಸುಖ, ಇದು ದುಃಖ ಎಂಬುದನ್ನು 'ಪರಮಕವಿಪ್ರಧಾನ'ರ ಕಾವ್ಯಗಳು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಅಂಥವರನ್ನು 'ಪರಮಕವಿ ವೃಷಭರ್ಕಳ್' ಎಂದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಂದಪದ್ಯ ಸ್ತುತಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು "ನೀತಿವಿದರು", ಹಾಗೆಯೇ "ಕವಿತಾನೀತಿಯುತರು" ಎಂದೂ ಆ ಪದ್ಯ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನೀತಿ, ಕಾವ್ಯನೀತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಹೇಳಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಮೂಲಕ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ವು ಕವಿಗಳೆದುರು ಬಹುದೊಡ್ಡ ಆದರ್ಶವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ಕಾವ್ಯನೀತಿಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ನೀತಿಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಕಲೆಯ ಆದರ್ಶವನ್ನೂ ಪಾಲಿಸಬೇಕು, ಹಿತಾಹಿತ ವಿವೇಕವನ್ನೂ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ನೀಡಬೇಕು ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಈ ಪಥ ನಿರ್ಮಾಣ ತುಂಬ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಕಾವ್ಯದ ಮುಂದೆ ಈ ಎರಡೂ ಅಪಾಯಗಳೂ ಇದ್ದವ್ವೇ: ನೀತಿ ಪ್ರಚಾರಕನಾಗಲು ಹೊರಟು ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಅದು ಶಿಥಿಲರಚನೆಯಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಿಗಿಯಾಗಿದ್ದು ಮೌಲ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಳಪೆಯದಾಗಬಹುದು. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇಂಥದೊಂದು ಸಂಹಿತೆ ರಚಿಸಿ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರ ಮೌಲ್ಯಯುತ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕನಸು ಕಂಡ. ಯಾವುದೇ

ಮತಧರ್ಮಕ್ಕಿಂತ ನೀತಿ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದದ್ದು ಎಂದೂ ಅವನಿಗನಿಸಿರಬೇಕು. ಮುಂದೊಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹುವಿವೇಕಯುತವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತಿದೆ.

"ಕಸವರವೆಂಬುದು ನೆರೆ ಸೈ
ರಿಸಲಾರ್ಪೊಡೆ ಪರವಿಚಾರಮುಂ ಧರ್ಮಮುಮಂ"

(ಶ್ರೀವಿಜಯ, ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ, ૩-೧೭೬)

"ಇತರರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ, ಧರ್ಮಗಳನ್ನೂ ಸೈರಿಸಬಲ್ಲವಾದರೆ ಅದೇ ನಿಜವಾದ ಸಂಪತ್ತು" ಎಂಬರ್ಥದ ಈ ಮಾತು ಸಹಿಷ್ಣುತೆಯನ್ನು ಬೋಧಿಸುವಂಥದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ವಾಕ್ಯವೂ ಹೌದು. ವಿಚಾರಗಳ ಸ್ವೀಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಧೋರಣೆಯನ್ನು, ಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಈ ಸಾಲುಗಳು ಎಲ್ಲಾ ಮತಗಳಿಗೆ ಮಿಗಿಲಾದ ಧರ್ಮವೊಂದಿದೆ, ನೀತಿಯೊಂದಿದೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಂತಿದೆ. ಹೀಗೆ ಅನ್ಯವನ್ನು ಸಹನೆಯಿಂದ ಕಾಣುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರ ಒದಗಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ, ಮತನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಮುಕ್ತಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದು 'ಧರ್ಮ'.

ಪಂಪನನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಆದಿಕವಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಪಂಪನೆದುರು ಒಂದು ಧರ್ಮವಿತ್ತು, ಕಾವ್ಯಧರ್ಮವನ್ನು ಅವನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. "ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸಾರವಾದದ್ದು ಧರ್ಮ" ಎಂದು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯವಾಗಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? "ನಿಚ್ಚಂ ಪೊಸತರ್ಣವಂಬೊಲತಿಗಂಭೀರಂ ಕವಿತ್ವಂ"—ಕವಿತ್ವದ ಬಗೆಗಿನ ಪಂಪನ ಆದರ್ಶವಿದು. ಅವನೆದುರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯದ ಪರಂಪರೆಯಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ನಿಸರ್ಗದ ಸಹಜ ಸೌಂದರ್ಯ, ಜೀವಂತಿಕೆಯೂ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆ ಆಸೆಯನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಪದ್ಯವಿಲ್ಲಿದೆ.

ಬಗೆ ಪೊಸತಪ್ಪುದಾಗಿ ಮೃದುಬಂಧದೊಳೊಂದುವದೊಂದಿ ದೇಸಿಯೊಳ್।
ಪುಗುವುದು ಪೊಕ್ಕ ಮಾರ್ಗದೊಳೆ ತಳ್ವುದು ತಳ್ತೊಡೆ ಕಾವ್ಯಮೊ॥
ಪ್ಪುಗುಮೆಳಮಾವು ಕೆಂದಳಿರ ಪೂವಿನ ಬಿಣ್ಪೊರೆಯಿಂ ಬಳಲ್ದು ತುಂ।
ಬಿಗಳಿನೆ ತುಂಬಿ ಕೋಗಿಲೆಯ ಬಗ್ಗಿಸೆ ಸುಗ್ಗಿಯೊಳೊಪ್ಪುವಂತವೋಲ್॥

(ಪಂಪಭಾರತ, ೧-೮)

(ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆ ಹೊಸದಾಗಿರಬೇಕು, ಮೃದುಬಂಧದಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ದೇಸಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಬೇಕು, ಹೊಕ್ಕು ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸಂಗಮಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಕೂಡಿದರೆ ಕಾವ್ಯ ಶೋಭಿಸುವುದು—ಕೆಂದಳಿರಿಂದ ದಪ್ಪ ಹೂಗೊಂಚಲಿನಿಂದ ಜಗ್ಗಿ, ತುಂಬಿಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ, ಕೋಗಿಲೆ ಕೂಗಿದರೆ ಸುಗ್ಗಿಯಲ್ಲಿ ಎಳೆಯ ಮಾವಿನಮರ ಶೋಭಿಸುವಂತೆ!)

ಈ ವೃತ್ತ ಪಂಪನ ಆದರ್ಶಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ, ತಾನು ಅಂಥದೊಂದು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗ ನಿರ್ಮಿಸಿರುವ ಸೂಚನೆಯೂ ಇದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಒಟ್ಟು ಚೆಲುವಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಅನುರೂಪವಾಗಿ ಬೆರೆಯಬೇಕು. ಪಂಪನ ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ಅಷ್ಟಾಗಿ ತಿಳಿದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದು 'ಮಾರ್ಗ' ಶೈಲಿಯದೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ

ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಂಡ ಈ ಕವಿ ಮಾರ್ಗಶೈಲಿಯ ಗಂಭೀರ, ಜಿಗಿ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದೇಸಿಯ ಸಹಜ ಸೊಬಗನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಹೊಸಪಥ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಹವಣಿಸಿದನೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇದೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ಹಂತದಲ್ಲಿ 'ಧರ್ಮ', 'ಕಾವ್ಯಧರ್ಮ'ಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವ ಬಗೆ; ಆಗಮ ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕಗಳನ್ನು ಬೆರೆಯಿಸುವ ಬಗೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಇದರಿಂದ 'ಇದು ನಿಚ್ಚಂ ಪೊಸತೆ'ನ್ನಬಹುದಾದ ಕೊಂಕುವೆತ್ತ ಪೊಸನುಡಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ತನ್ನ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತ, ಭಾವ-ರಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತ 'ಕಾವ್ಯವನ್ನೂ, ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಈ ಮಾರ್ಗದ್ದಾಯಿತು.' ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಮರೆಯದೆ ಹೊಸ ಅರಿವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯ ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿತು. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಶಿಷ್ಟ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಇದು ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯದ್ದೇ ಒಂದು ವಿಕಸಿತ ಫಲವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ವಿಭಿನ್ನ ನಂಬಿಕೆಗಳು, ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗಗಳು ಒಡನಾಡುವ, ಘರ್ಷಿಸುವ, ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ನಿಕಟ ಬಾಂಧವ್ಯವಿದ್ದೂ ಅದನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ ಪಂಪ, ರನ್ನರಿಂದ ತೊಡಗಿ ಅಲ್ಲಮ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಮುಂತಾದವರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಇವರ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಕರ್ಷಣ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಲಪಡಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಧರ್ಮ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಇವರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಾದರೂ ಸುಮಾರಾಗಿ ಅವು ಆಯಾ ಮತಧರ್ಮಗಳ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧರಿತವಾದವುಗಳೂ ಹೌದು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಧರ್ಮವು ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತಳೆದ ರೂಪುಗಳನ್ನು ಕೆಳಕಂಡಂತೆ ಗುರುತಿಸಿದೆ:

ಅ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯಾನ್ವೇಷಕ ಭಿತ್ತಿಯಾಗಿ ಧರ್ಮ.

ಆ. ಅನುಭಾವವಾಗಿ ವಿಕಸಿತಗೊಂಡ ಧರ್ಮ.

ಇ. ಭಕ್ತಿಯಾಗಿ ಧರ್ಮ.

ಈ. ಪ್ರಚಾರದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಧರ್ಮ.

ಉ. ಸ್ತುತಿಯಾಗಿ ಧರ್ಮ.

ಊ. ಸಮನ್ವಯಕಾರನಾಗಿ ಧರ್ಮ.

ಮೇಲ್ಕಂಡ ಧರ್ಮಾವತಾರಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಎಂದಾಗ ಮತಧರ್ಮ ಎಂಬುದೇ ಗೃಹೀತ ಅರ್ಥ. ಎಲ್ಲಾ ಮತಧರ್ಮಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಯೂ ಮೇಲಿನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಕೃತಿಗಳನ್ನು, ಕೃತಿಗಳ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಅ. ಮೌಲ್ಯಾನ್ವೇಷಕ ಭಿತ್ತಿಯಾಗಿ ಧರ್ಮವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಕಾವ್ಯ

ಈ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯ ಮಾದರಿಯ ಸಮರ್ಥ ಉದಾಹರಣೆ ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲೇ ಇದೆ. ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯಗಳು ಎರಡು—ಆದಿಪುರಾಣ ಮತ್ತು ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ. ಆದಿಪುರಾಣ

ಜೈನಧರ್ಮದ ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಮಾದರಿಯ ಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಾಲವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಸಾಹಸವಿದೆ. 'ಬೆಳಗುವೆನಿಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕಮನಲ್ಲಿ ಜಿನಾಗಮಮಮ್' ಎಂಬ ಪಂಪನ ಹೇಳಿಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆಗೊಳಗಾಗಿದೆ. ಆ ಕುರಿತು ಈ ಕಾವ್ಯಗಳ ಕಿರು ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಬಳಿಕ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

'ಆದಿಪುರಾಣ'ದ ಕಥೆಯನ್ನು ಜಿನಸೇನಾಚಾರ್ಯರ ಪೂರ್ವಪುರಾಣದಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇದೊಂದು ಕಾವ್ಯವೂ ಹೌದು, ಪುರಾಣವೂ ಹೌದು. ಲೋಕ, ದೇಶ, ಪುರ, ರಾಜ್ಯ, ತೀರ್ಥ, ತಪೋದಾನ, ಗತಿ ಮತ್ತು ಫಲ ಎಂಬ ಎಂಟು ಆಖ್ಯಾನಗಳು ಜೈನಪುರಾಣದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಅಥವಾ ಅವಯವಗಳೆನಿಸಿವೆ. ಪಂಪ ಈ ಹಂದರವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಸಾರಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ಒದ್ದಾಡುತ್ತಿರುವ ಜೀವನು 'ರತ್ನತ್ರಯ'ವನ್ನು ('ಸಮ್ಯಕ್ ದರ್ಶನ', 'ಸಮ್ಯಕ್ ಜ್ಞಾನ' ಮತ್ತು 'ಸಮ್ಯಕ್ ಚಾರಿತ್ರ') ಮರೆಹೊಕ್ಕು, ಸಂಸಾರವನ್ನು ದಾಟಿ, ಮುಕ್ತಿಗೆ ನಡೆದ ಹಲವು ಜನ್ಮಗಳ ನೀಳ್ಗತೆಯನ್ನು, ಜೀವನಕ್ರಮ ವಿಕಾಸವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದೇ ಜೈನಪುರಾಣಗಳ, ತೀರ್ಥಂಕರ ಚರಿತ್ರೆಗಳ ಮುಖ್ಯಗುರಿ. ಜೀವವಿಕಾಸದ ಕೊನೆಯ ಹಂತವೇ ತೀರ್ಥಂಕರತ್ವ. ಇದನ್ನು ದಾಟಿದಾಗ ಪರಮಪದ. ತೀರ್ಥಂಕರ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ "ಸುರಲೋಕಾವರಣೋತ್ಸವಂ, ಪರಿಕೃತಂ ಜನ್ಮಾಭಿಷೇಕೋತ್ಸವಂ, ಪರಿನಿಷ್ಕ್ರಾಂತಿ ಮಹೋತ್ಸವಂ, ಪ್ರವಿಮಲಂಕೈವಲ್ಯಬೋಧೋತ್ಸವಂ, ಪರಿನಿರ್ವಾಣ ಮಹೋತ್ಸವಂ,"— ಈ ಪಂಚಕಲ್ಯಾಣಗಳು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ಅಂದರೆ, 'ಪುರಾಣ'ವಾಗಿ ಪಂಪನ ಕಲ್ಯಾಣಮಾರ್ಗ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಧರ್ಮವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಪಂಪನ ಮುಂದಿದ್ದ ಸವಾಲು. ಪಂಪ ಎಂಥ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕವಿಯೆಂದರೆ ಅವನ ಕಾವ್ಯಧರ್ಮವು ಧರ್ಮದ ತಾತ್ವಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಾಗಲೂ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಜೀವಂತ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಕಾಣಲು ತೊಡಗಿತು. ಪಂಪನ ಕಣ್ಣ ಮುಂದಿದ್ದ ಜಿನಸೇನ ಪುರಾಣವಾಗಲೀ, ಮತ್ತಿತರ ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳಾಗಲೀ ಈ ಕುರಿತು ಅವನಿಗೆ ಆದರ್ಶವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ ಪಂಪ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಪುನರ್ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಕರಣಗಳು ಕಾರಣವಾಗಿ ಈ ಕಂದ ಪದ್ಯ:

> ಇದುವೆ ಸುಕವಿಪ್ರಮೋದ
> ಪ್ರದಮಿದುವೆ ಸಮಸ್ತಭವ್ಯಲೋಕಪ್ರಮದ
> ಪ್ರದಮನೆ ನೆಗಳ್ದಾದಿಪುರಾ
> ಣದೊಳರಿವುದು ಕಾವ್ಯಧರ್ಮಮುಂ ಧರ್ಮಮುಮಂ
>
> (ಪಂಪ, ಆದಿಪುರಾಣ, ೧-೩೮)

ಪಂಪನೇ ಪ್ರಥಮಾಶ್ವಾಸದ ಒಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಕಥೆಗೆ 'ದೇವೇಂದ್ರ ಮುನೀಂದ್ರನು ಗುರು'. 'ಇಂದ್ರವಂದಿತನಾದ ಪುರುದೇವನು ಕಥಾನಾಯಕ. ಪುರುದೇವನೇ ಮೊದಲಾದವರ ಜನ್ಮಾಂತರ ಕಥೆಗಳಿಂದ ಬಂಧುರವಾದುದೀ ಕಥೆ'. ಜೈನ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಜನ್ಮಾಂತರದ ಭವಾವಳಿಯ ಕಥೆಗಳು ಸಿಕ್ಕುಸಿಕ್ಕಾಗಿರುವ ಸಂಸಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಇದು ಯಾವಾಗಲೂ ಉತ್ಕರ್ಷದ ಹಾದಿಯಲ್ಲೇ ಸಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಜನ್ಮಾಂತರ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಏರುವೆ ಯಿರುವಂತೆಯೇ ಅಧಃಪತನವೂ ಇದೆ. ಜೀವವೊಂದು ಜನನ-ಮರಣಗಳ ಅಂಥ ಅನೇಕ ಚಕ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತಿರುಗುತ್ತಾ ಕೈವಲ್ಯಜ್ಞಾನ, ಪರಿನಿರ್ವಾಣಗಳತ್ತ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ

ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಥೆಗೊಂದು ಮಂಗಳಕರವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯಿದೆ. ಅಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಅದು ಪುರಾಣ. ಆ ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಕಥಾಭಾಗಗಳನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅನುಭವಗಳೆಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತಾ ಪುರಾಣದ ಒಟ್ಟು ಆಶಯಕ್ಕೆ ಅಧೀನಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಪಂಪನ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಇದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮತದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೂ ಸೂಕ್ತ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಪಂಪ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಂತ್ರಿ ಸ್ವಯಂಬುದ್ಧನು ಮಹಾಬಲರಾಜನಿಗೆ ನೀಡುವ ಜೈನ ಧರ್ಮೋಪದೇಶ, ಆಗ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಇತರ ಪಂಡಿತರು ಮಂಡಿಸುವ ಉಳಿದ ಮತ-ಧರ್ಮಗಳ ತತ್ತ್ವಸಾರ, ಆ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಮತ್ತು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಜಿನತತ್ತ್ವದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವುದು—ದ್ವಿತೀಯಾಶ್ವಾಸದಲ್ಲಿ ಪಂಪ ರಚಿಸಿರುವ ಸಂದರ್ಭ. ನೇರ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸಂವಾದಗಳೂ ಕಾವ್ಯವೊಂದರ ಜೀವಂತ ಭಾಗಗಳಾಗಿರಬಲ್ಲವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಭಾಗವೊಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಭೋಗವೂ ಧರ್ಮದ ಫಲವೇ. ಆದರೆ ಅದು ಅಂತಿಮಫಲವಲ್ಲ, ಮುಖ್ಯಫಲವಂತೂ ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ವೃತ್ತ ಹೀಗಿದೆ:

> ಭವವಾರಾಶಿನಿಮಗ್ನರಂ ದಯೆ ದಮಂ ದಾನಂ ತಪಂ ಶೀಲಮಂ
> ಬಿವೆ ಮೆಯ್ಯಾಗಿರೆ ಸಂದ ಧರ್ಮಮೆ ವಲಂ ಪೊತ್ತೆತ್ತುಗುಂ ಮುಕ್ತಿಪ
> ರ್ಯವಸಾನಂಬರಮಾನುಷಂಗಿಕಫಲಂ ಭೂಪೇಂದ್ರದೇವೇಂದ್ರರಾ
> ಜ್ಯವಿಳಾಸಂ ಪೆರತಲ್ತು ನಂಬು ಖಚರಕ್ಷ್ಮಾಪಾಲಚೂಡಾಮಣೀ

(ಪಂಪ, ಆದಿಪುರಾಣ, ೨-೭)

ದೀರ್ಘ ಕಾವ್ಯವೊಂದಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಮಾತುಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಕಥೆಯ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭೋಗವಿಲಾಸ, ಐಶ್ವರ್ಯ, ವೈಭವಗಳನ್ನು ಕಣ್ತುಂಬುವಂತೆ ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲೂ ಅದನ್ನು ಧರ್ಮದ ಆನುಷಂಗಿಕ ಫಲವೆಂದು ಓದುಗರಿಗೆ ನೆನಪಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಅಷ್ಟೇ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದುದೆಂದರೆ ಇಂಥ ಉಪದೇಶದ ಮಾತುಗಳೇ ಸ್ವತಃ ಒಂದು ಜೀವವನ್ನು ಆತ್ಮಜ್ಞಾನದತ್ತ ಮುನ್ನಡೆಸಲಾರವು. ಈ ಉಪದೇಶದಿಂದ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ಅರಿವು ಪಡೆದ ಬಳಿಕವೂ ಮಹಾಬಲರಾಜ 'ಇಷ್ಟವಾದ ವಿಷಯಸುಖಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾ ಮೂವತ್ತಾರು ಲಕ್ಷ ಪೂರ್ವಗಳ ಕಾಲ' ರಾಜ್ಯಭಾರ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಮಹಾಬಲನಿಗೆ ವಿರಕ್ತಿ ಬರುವುದು ಒಂದು ಅಮಂಗಳವಾದ ಕನಸಿನ ದರ್ಶನದಿಂದ. ಅಂದರೆ ಜೀವವೊಂದು ಸ್ವತಃ ಅನುಭವಿಸಿ ಪಡೆವ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಮಹಾಬಲನ ತಂದೆ ಅತಿಬಲನಿಗೆ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ನರೆಗೂದಲೇ ಸಂಸಾರ ನಿರ್ವೇಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಅವು ಅವನಿಗೆ ಯಮನ ಸೈನ್ಯದ ಬಾವುಟಗಳಂತೆ ಕಂಡವು. ಆದರೆ ಅದೂ ಒಂದು ಅನುಭವವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. 'ಪುತ್ರಕಳತ್ರಮೋಹ'ದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಏಕೆ ಮುಳುಗಿದ್ದೀಯೆ?—ಎಂದು ಅವನನ್ನು ಕಾಡಿ ಕೆಣಕುವ ತೀವ್ರತೆ ಆ ಅನುಭವದ್ದಾಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದೆ ಮಹಾಬಲನೇ 'ಆದಿದೇವ'ನಾಗಿ ಜನ್ಮ ತಳೆದಾಗ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವ ನೀಲಾಂಜನೆಯ ನೃತ್ಯಪ್ರಸಂಗ. ಸುರರೂ ಮೈಮರೆತು 'ಹೋ, ಹೋ' ('ಸುರವಂದಿಗಳಿಂ ಹೋಹೋ । ಯಿರೆಯೆನಿಸಿದುದಾಟಮಿಂತು ನೀಲಾಂಜನೆಯಾ') ಎಂದು ತಲೆದೂಗುತ್ತಿರುವಾಗ 'ಭೋಂಕನೆ ಸುರಕಾಮಿನಿ' ಅದೃಶ್ಯೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಆಯುಸ್ಸು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿದಿದೆ. ಇಂದ್ರನು 'ತತ್ಸದೃಶ' ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೂ ಆದಿದೇವನಿಗೆ ಇದು ದೇಹದ ಅನಿತ್ಯತೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ.

ತನುರೂಪವಿಭವಯೌವನ
ಧನಸೌಭಾಗ್ಯಾಯುರಾದಿಗಳ್ಗಳ್ ಕುಡುಮಿಂ
ಚಿನ ಪೊಳಪು ಮುಗಿಲ ನೆಳಲಿಂ
ದ್ರನ ಬಿಲ್ ಬೊಬ್ಬುಳಿಕೆಯುರ್ಬು ಪರ್ಬಿದ ಭೋಗಂ

(ಪಂಪ, ಆದಿಪುರಾಣ, ೮-೪೬)

(ದೇಹ, ರೂಪ, ವಿಭವ, ಯೌವನ, ಹಣ, ಸೌಭಾಗ್ಯ, ಆಯುಸ್ಸು ಮುಂತಾದವು ಕುಡಿಮಿಂಚಿನ ಹೊಳಪು, ಮೋಡದ ನೆಳಲು, ಇಂದ್ರನ ಬಿಲ್ಲುಗಳಂತೆ ಕ್ಷಣಿಕ. ಹಬ್ಬಿದ ಭೋಗವು ನೀರಗುಳ್ಳೆಯ ಉಬ್ಬಿನಂತೆ ಒಡೆದುಹೋಗತಕ್ಕುದು.)

ವೃಷಭನಾಥನ ಪರಿನಿಷ್ಕ್ರಮಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಂದರ್ಭವಿದು. 'ಸುರಚಾಪಂಬೋಲೆ...' ಎಂಬ ವೃತ್ತಪದ್ಯ ಶಿಲಾಶಾಸನದಲ್ಲಿ ನೀಡುವ ಅನುಭವ ಒಂದು ಬಗೆಯದಾದರೆ, ಪಂಪಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಭವಾವಳಿಗಳ ಕಥೆಯ ಬಳಿಕ ಹುಟ್ಟುವ ಈ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಅನುಭವ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯದು. ಅನುಭವದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗೆ ಈ ಸಂದರ್ಭ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಬರಿಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೇ ಅನುಭವವಾಗಲಾರದು ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿಸುವಂತೆಯೂ ಇದೆ. ತುಂಬ ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಆದಿಪುರಾಣದ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಭವಾವಳಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣಾನುಭವವಾಗಿ ಪಡೆದೇ ದೇಹದ ಅನಿತ್ಯತೆಯ ಅರಿವನ್ನು ಅದರಿಂದಲೇ ಸಂಪಾದಿಸಿವೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವೆಂದರೆ ಭರತ-ಬಾಹುಬಲಿಯರ ಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಆ ಯುದ್ಧದಿಂದ ಇವರೀರ್ವರೂ ಪಡೆಯುವ ಜ್ಞಾನ. ವೃಷಭನಾಥನಿಂದ ರಾಜ್ಯಾಧಿಕಾರ ಪಡೆದ ಭರತ ರಾಜ್ಯ ವಿಸ್ತರಣೆಗಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾನೆ. ತಂದೆಯಿಂದ ಭರತ ರಾಜ್ಯ ಪಡೆಯಬಲ್ಲನೇ ಹೊರತೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜೀವಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ಭವಾವಳಿಯ ಚಲನೆಯಿದೆ. ಬಾಹುಬಲಿಗೆ ಈ ಜನ್ಮದಲ್ಲಿ ಮಗ್ಗುಲು ಹೊರಳಿದಷ್ಟು ವೇಗದಲ್ಲಿ ವೈರಾಗ್ಯ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮನಿಂದ ಉಂಟಾದ ಸೋಲು, ಪುನಃ ದಕ್ಕಿದ ರಾಜ್ಯ ಭರತನನ್ನು ಹೊಸ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದ ಬೆಳಗುವವಾದರೂ ಅವನ ಹಾದಿಯಿನ್ನೂ ಭವಾವಳಿಯದು. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪನೆ ಮಾತ್ರವೇ ಪರಾಕ್ರಮದ್ದಲ್ಲ. 'ಘೋರವೀರಂತಪಂ' ಎಂದು ಸ್ವಯಂಬುದ್ಧ ಮಹಾಬಲರಾಜನಿಗೆ ಹೇಳಿದ್ದ. ಲೌಕಿಕಾಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಪರದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸಿನ ಸಾಧನೆಗೂ 'ಘೋರವೀರತ್ವ' ಅವಶ್ಯ. ಸ್ವತಃ ಮಹಾಬಲನ ಭವಾವಳಿಯ ಕಥೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ.

ಇದು ಪಂಪ ಜಿನಾಗಮವನ್ನು ಬೆಳಗಿದ ಬಗೆಯಾದರೆ, ಲೌಕಿಕವನ್ನು ಕಂಡ ಬಗೆ 'ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿದೆ. ಆದಿಪುರಾಣಕ್ಕೆ ಆದಿನಾಥ ಕಥಾನಾಯಕನಾದರೆ ಪಂಪಭಾರತಕ್ಕೆ ಅರ್ಜುನನು ಕಥಾನಾಯಕ. ಲೌಕಿಕದಲ್ಲೂ ವಿಕ್ರಮವೇ ಬಾಳಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ. ಛಲದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನೂ, ಸತ್ಯವಚನದಲ್ಲಿ ಇನತನಯನೂ, ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಯುಧಿಷ್ಠಿರನೂ— ವಿಕ್ರಮ ಮೆರೆದವರೇ. ಆದರೆ ಅರ್ಜುನನ ಹಿರಿಮೆ, 'ಸಾಹಸದ ಮಹಿಮೆಯೊಳ್' ಇದೆ ಎಂದು ಪಂಪಭಾರತದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೃತ್ತ ಸಾರುತ್ತದೆ. ಇಂದು ಮಹಿಮೆಯುಳ್ಳ ಸಾಹಸವಾಗಿ ಲೌಕಿಕದಲ್ಲಿ ಮೆರೆದುದಕ್ಕೆ ಮುಂದೆ ಭವಾವಳಿ ತೀರಿದ ಬಳಿಕ ಕೈವಲ್ಯಜ್ಞಾನವೂ ದೂರವಿಲ್ಲ. ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತವೇ ಇರಲಿ, ಅಲೌಕಿಕ ಪರಮಸಿದ್ಧಿಯೇ ಇರಲಿ 'ಘೋರವೀರ' ವಿಕ್ರಮವೇ ಮಾನವನ ಬಾಳಿನ ಮೌಲ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದು ಪಂಪ ಆಗಮದಲ್ಲೂ, ಲೌಕಿಕದಲ್ಲೂ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಸತ್ಯ.

ಜನ್ನನ 'ಯಶೋಧರ ಚರಿತ'ದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮವೂ, ಮನುಷ್ಯನ ಅದೃಷ್ಟವೂ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ 'ಆರರಿವರಯ್ಯ ವಿಧಿ ವಿಲಸನಮಂ' ಎಂಬ ಉದ್ಗಾರ ಹೊರಟಿದೆ. 'ತನುವಿಂ ಜೀವ ಬೇರೆಂದು

ಮಗನೆ ಭಾವಿಸಿ ನೋಡಾ' ಎಂದು ಮುನಿಗಳು ಬೋಧಿಸುವರಾದರೂ ಇಡೀ ಕಾವ್ಯ ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಅದೇ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನರಿವವರೆಗೂ ಭವಾವಳಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಜಿ. ರಾಜಶೇಖರ್ ಈ ಕಾವ್ಯದ ದ್ವಂದ್ವವಿನ್ಯಾಸದ ಕುರಿತು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

> *"…. ಎಲ್ಲ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಂತೆ ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯೂ ತನ್ನ ಕಾಲ, ದೇಶದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅದೃಷ್ಟದ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಮನುಷ್ಯಾನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ ಎತ್ತುವ ನೈತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಅವನು ಅವುಗಳಿಗೆ ಜೈನಧರ್ಮರೀತ್ಯಾ ಒದಗಿಸುವ ಉತ್ತರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಜೈನ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬಿಕೆ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಸಂವಾದವೂ ಕವಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಈ ಡಯಲೆಕ್ಟಿಕ್ ಬಹುರೂಪಿಯಾಗಿದೆ: ಪ್ರವೃತ್ತಿ-ಸಂಸ್ಕಾರ, ದೇಹ-ಆತ್ಮ, ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವ-ಜಿತೇಂದ್ರಿಯತ್ವ, ದಾಂಪತ್ಯ-ಹಾದರ, ವ್ಯಕ್ತಿ-ಸಮಾಜ, ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣು, ಹಿಂಸೆ-ಅಹಿಂಸೆ, ಧರ್ಮದ ಶುದ್ಧ ಸತ್ಯ-ಮತಾಚಾರಣೆ ಹೀಗೆ ಹಲವು ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಅದು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ."*
>
> (ರಾಜಶೇಖರ್ ಜಿ. ೨೦೦೧, ಪುಟ ೬೭೧)

ಧರ್ಮತತ್ತ್ವಗಳ ಅನುಕರಣೆ, ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಶ್ರೇಷ್ಠಕಾವ್ಯದ ಆಶಯಗಳಾಗಲಾರವು. ಆದರೆ ಧರ್ಮತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಜೀವನದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನಾಗಿ ಕವಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಗತಿಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ರನ್ನನ 'ಗಧಾಯುದ್ಧ', ರಾಘವಾಂಕನ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರಚಾರಿತ್ರ' ಮುಂತಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಂಥ ವಿನ್ಯಾಸವಿದೆ.

ಆ. ಅನುಭಾವರೂಪಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಾವ್ಯ

ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಾವ್ಯದ ಈ ವಿಶೇಷ ರೂಪ ಮೂಡಿದ್ದು ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮ ಆಕೃತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ಜೈನಧರ್ಮ ಆಗಲೇ ಪರಿಪೂರ್ಣಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಳೆದು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತಾದರೆ, ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಚಳುವಳಿ ಕನ್ನಡ ನೆಲದಲ್ಲೇ ಸಂಭವಿಸಿದ ಘಟನೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಚಳುವಳಿ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಧಾರ್ಮಿಕವೂ ಹೌದು, ಸಾಮಾಜಿಕವೂ ಹೌದು. ಜನಜೀವನಕ್ಕೆ, ಭಾಷೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಧರ್ಮವೊಂದು ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದರೊಟ್ಟಿಗೇ ಅದರ ಕಾವ್ಯವೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಪಂಪ, ರನ್ನರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಧರ್ಮವೊಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಅವರ ನಡೆ, ನಕ್ಷೆ ಆಗಲೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ವಚನಕಾರರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಧರ್ಮದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸ್ವರೂಪವೇ ಹೊಸದಾಗಿ ಆಕೃತಿ ತಳೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅದರೊಟ್ಟಿಗೆ ಶಿವಶರಣರು ಕವಿಗಳೆಂದು ಘೋಷಿಸಿಕೊಂಡವರಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಅವರು ಸಾಧಕರು. ಅವರ ಮಾತಿಗೆ ಸಾಧನೆಯ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವಿತ್ತು. 'ನುಡಿದರೆ ಲಿಂಗ ಮೆಚ್ಚಿ ಅಹುದಹುದೆನ್ನಬೇಕು' ಎಂಬುದು ಕವಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಹೌದು, ಆದರ್ಶವೂ ಹೌದು, ಸಾಧಕನ ವ್ರತವೂ ಹೌದು. ವಚನಕಾರರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಟ ಹೃದಯವಂತಿಕೆ ಇದೆ. ಒಂದು ಬಗೆಯ ದೈವಿಕ ನಿಬ್ಬೆರಗಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಅನುಭಾವ ಕಾವ್ಯ. ಅನುಭಾವಿಕ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸ್ವರೂಪವೇ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಬದಲಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಅದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯ ಮಾದರಿಗೆ ವಿದಾಯ ಹೇಳಿತು. ಧರ್ಮದಂತೆ ಕಾವ್ಯವೂ

ಅನಿರ್ಬಂಧಿತ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಯಿತು. ಭಾಷೆಗೊಂದು ತೀವ್ರ ಸಂಸ್ಕಾರ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಯಿತು. ಅನುಭಾವಿ ಕವಿಗಳು ಅನುಭಾವದ ಅನುಭವದಿಂದ ಭಾಷೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪನಾತೀತವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದರು. ಈ ಕುರಿತು ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೀಗಿದೆ.

> "ವೈದಿಕ, ಜೈನಧರ್ಮಗಳು ಮೊದಲೇ ಬದ್ಧತತ್ತ್ವಗಳಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದವು. ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಧರ್ಮತತ್ತ್ವವು ಅವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲೇ ಅವಿರ್ಭಾವಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ಗರ್ಭಾವಸ್ಥೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಚನಕಾರರಲ್ಲಿ ವಚನಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳ ಹೊಸ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಕ್ರಮವೇ ಆಗಿದೆ. ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ, ನುಡಿಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ, ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ನೆಲೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ವಚನಕಾರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಯೊಂದರ ರಚನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಮ, ಬಸವ, ಅಕ್ಕ ಮುಂತಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಚನಕಾರರಲ್ಲಿ ಧರ್ಮತತ್ತ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಜೀವನಕ್ರಮದ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆಗಿದೆ. ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಈ ಜೆಗಿತವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿವೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ವಚನದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಈ ವಚನಕಾರರಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಎರಡೂ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಿ ಅಲ್ಲಮನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಜೀವನತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕಾಣುವ ಸಂವೇದನೆಯ ನೆಲೆಗೂ ಗಾಢವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳಿವೆ. ಇವನ ಜೀವನತತ್ತ್ವ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ರೀತಿ ಬಸವಣ್ಣನದಲ್ಲ ವಾದ್ದರಿಂದ ಇವನ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮಗಳೇ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಅಕ್ಕನದು ಇವರಿಬ್ಬರ ಸಂವೇದನೆಗಿಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ್ದರಿಂದ ಇವಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯದೇ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪ ಉಂಟಾಗಿದೆ. ಅಮೂರ್ತವಾದ, ನಿಗೂಢವಾದ, ಆಚರಣಾಬದ್ಧವಲ್ಲದ ಬೆಳಕಿನ ಹುಡುಕಾಟದ ರೀತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಮನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಂವಾದಿಯಾದ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಸಮಾನತೆಯ ತತ್ತ್ವ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಗ್ವಾದವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ತಕ್ಕ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಬಸವಣ್ಣನ ವಚನಗಳು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ ವಚನಗಳು ಆದರ್ಶ ದಾಂಪತ್ಯ, ಶೃಂಗಾರದ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ದರ್ಶನವೊಂದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ."
>
> (ಕಲ್ಗುಡಿ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೧೦, ೧೧)

ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅನುಭಾವಿಕ ಕಾವ್ಯವು ಪರಂಪರಾಗತ ಕಥನ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿತು. ಅದು ಭಕ್ತ ಮತ್ತು ದೇವರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿತು. ಅದನ್ನು 'ನೆಲದ ಮರೆಯ ನಿಧಾನ', 'ಅಂತರಂಗದ ರತ್ನ', 'ಶಿಸು ಕಂಡ ಕನಸು', 'ಜ್ಞಾನಾಗ್ನಿ', 'ಆತ್ಮವಿದ್ಯೆ', 'ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವ ವಿಶೇಷ' ಎಂದು ವಚನಗಳು ವಿವರಿಸಿವೆ. ಭಕ್ತನ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು, ದೇವರೊಂದಿಗೆ ಅವನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ತೀರ ಖಾಸಗಿಯೂ, ನೇರವೂ, ಅಮೂಲ್ಯವೂ ಆದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅನುಭಾವಿಕ ಕಾವ್ಯ ಮನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಬಂಧ ನೇರ ಮತ್ತು ಸ್ವತಂತ್ರವೆಂದ ಮೇಲೆ ಕಾಣ್ಕೆಯೂ ಸ್ವತಂತ್ರವೇ ಆಗಬೇಕು. ಸಂಬಂಧ ದೇವರ ಜತೆಗಿನದೆಂದ ಮೇಲೆ ಅನುಭಾವಿ ಕವಿಗಳ ದರ್ಶನಕ್ಕೊಂದು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯ ನೆಲೆಯೂ ಇರಬೇಕು. ಆ ಅನುಭವ ಅದೆಷ್ಟು

ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದೆಂದರೆ ಹೇಳಹೊರಟವನು ಮೂಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. 'ಅನುಭಾವವೆಂಬುದು ಶಿಶು ಕಂಡ ಕನಸು ಕಾಣಿಭೋ' ಎಂಬ ಉದ್ಗಾರ ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಅದು 'ನುಡಿದರ ನಿಃಶಬ್ದ'.

ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯದ ನೆಲೆ ವಿಚಾರವಾದದ್ದಾದರೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳಿಂದ ವಸ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ವಿಜ್ಞಾನದ ನೆಲೆ. ಆದರೆ ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಿಕ, ತಾರ್ಕಿಕ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಅರಿಯಲಾಗದ ಸತ್ಯವೊಂದಿದೆ. ಅದನ್ನರಿಯಲು ಜಿಜ್ಞಾಸು ಅಂತರ್ಮುಖಿನಾಗಬೇಕು. ಆಗ ಹೊಸದೊಂದು ಪ್ರಪಂಚವೇ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತರಂಗದ ಅನುಸಂಧಾನದ ಈ ಮಾರ್ಗ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಜ್ಞಾನಕ್ರಮಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಅದನ್ನುತ್ತರಿಸಿ ಮುಂದಕ್ಕೆ (ಒಳಕ್ಕೆ) ಸಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಮತ್ತು ಆ ತತ್ತ್ವದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು, ಐಕ್ಯವನ್ನು, ಅಭೇದವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಮಾರ್ಗದ ಮಹತ್ವದ ಸಿದ್ಧಿ. ಸಕಲೇಶ ಮಾದರಸ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

"ಜ್ಯೋತಿ ಮುಟ್ಟಿದ ಬತ್ತಿಯೆಲ್ಲಾ ಜ್ಯೋತಿಯಪ್ಪವಯ್ಯಾ;
ಸಾಗರವ ಮುಟ್ಟಿದ ನದಿಯೆಲ್ಲಾ ಸಾಗರವಪ್ಪವಯ್ಯಾ;
ಪ್ರಸಾದ ಮುಟ್ಟಿದ ಪದಾರ್ಥವೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಸಾದವಪ್ಪವಯ್ಯಾ;
ಲಿಂಗವ ಮುಟ್ಟಿದ ಅಂಗವೆಲ್ಲಾ ಲಿಂಗವಪ್ಪವಯ್ಯಾ
ಸಕಳೇಶ್ವರದೇವಾ ನಿಮ್ಮ ಮುಟ್ಟಿದವರೆಲ್ಲಾ
ನಿಮ್ಮಂತಪ್ಪವರಯ್ಯಾ"

(ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ೧೯೬೩, ಪುಟ ೧೯೦)

ಅನುಭಾವವನ್ನು ಹಿಡಿಯ ಹೊರಟವನು ಅನುಭಾವಿಯೇ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. "ಲಿಂಗವೆನ್ನೆ, ಲಿಂಗೈಕ್ಯವೆನ್ನೆ, ಲಿಂಗೈಕ್ಯವಾದ ಬಳಿಕ ಏನೂ ಎನ್ನೆ" ಎಂಬ ಅಕ್ಕನ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಅನುಭವದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಬಯಲು. ಹೀಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಅನುಭವವುಳ್ಳ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವೇ ಅನುಭಾವ. ಬದುಕಿನ ಗೂಢಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಚ್ಚಿ ಪಡೆದ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳುವ ದೇವರ ದಾಸಿಮಯ್ಯನ ವಚನ:

"ಆಡಬಾರದ ಬಯಲು, ನೋಡಬಾರದ ಬಯಲು
ನುಡಿಯಬಾರದ ಬಯಲು, ಹಿಡಿಯಬಾರದ ಬಯಲು
ಈ ಒಡಲಿಲ್ಲದ ಬಯಲೊಳಗಡಗಿಪ್ಪ ಭೇದವ
ಈ ಲೋಕದ ಜಡರೆತ್ತ ಬಲ್ಲರೈ ರಾಮನಾಥ"

(ಅದೇ, ಪುಟ ೨೧೯)

ಇಂಥದೇ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳುವ ಅಲ್ಲಮನ ವಚನ:

ಬಯಲು ಬಯಲನೆ ಬಿತ್ತಿ, ಬಯಲು ಬಯಲನೆ ಬೆಳೆದು
ಬಯಲು ಬಯಲಾಗಿ ಬಯಲಾಯಿತ್ತಯ್ಯ
ಬಯಲ ಜೀವನ, ಬಯಲ ಭಾವನೆ,
ಬಯಲು ಬಯಲಾಗಿ ಬಯಲಾಯಿತ್ತಯ್ಯ
ನಿಮ್ಮ ಪೂಜಿಸಿದವರು ಮುನ್ನವೆ ಬಯಲಾದರು
ನಾ ನಿಮ್ಮ ನಂಬಿ ಬಯಲಾದೆ, ಗುಹೇಶ್ವರ!

(ಎಲ್. ಬಸವರಾಜು, ೨೦೦೧, ಪುಟ ೧೩೯)

ಅನುಭಾವ, ಶಬ್ದಗಳ ಪಂಜರದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಗೆ ಆಚರಣೆಯ ದೀಕ್ಷೆ ನೀಡಿತು. ಅತೀಂದ್ರಿಯವೆಂಬುದು ಮಾನವನ ಮನಸ್ಸು ಮುಂಚಾಚಿ—ತನ್ನನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡು—ಪಡೆಯಲೆತ್ನಿಸುವ ಅನುಭವವೇ ಆಗಿದೆ. ಆ ಘನ ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾತಿಗೊಳಪಡಿಸುವುದು ಸವಾಲಿನ ಕೆಲಸ. ಶಬ್ದಾನುಭವದ ಆಚೆ ನಡೆದ ಅನುಭಾವಿ, ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯವಾಗಿಸಲು ಶಬ್ದಗಳ ಏಣಿ ಬಳಸಿ ಕೆಳಕ್ಕಿಳಿದು ಬಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಅವನ ಘನಾನುಭವದಿಂದ 'ಸೆಳೆದಂತೆ ಎರಡು ನೂಲು । ಉಳಿದಾವ ನಾಕು ಸಾಲು' ಆ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲುಗಳು ವಚನಗಳಾದವು. 'ಆನೆ ಮಾನದೊಳಡಗುವುದೆ ದರ್ಪಣದೊಳಗಲ್ಲದೆ?' ಎಂದರು ಬಸವಣ್ಣ. ಅನುಭಾವಕಾವ್ಯ ಆ ದರ್ಪಣವಾಗಲೆಳಸಿದ ಸಾಹಸ.

ಅನುಭಾವವು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವ. ಅದನ್ನು 'ಅನಿರ್ವಚನೀಯ' ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯವಾಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಮಾತಿಗೆ ಸಿಲುಕದ್ದನ್ನು ಮಾತು ಆಡುವುದು ಹೇಗೆ? ಮಾತಿಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯವಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಮಾತೇ ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಧಿಸುವ ಬಿಂದುವಾಗಿರಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೊರೆ ಹೋಗಿರಬೇಕು. ತತ್ತ್ವವೂ ಕಾವ್ಯವೂ ಆಗ ಹೊರಟ 'ಅನುಭಾವ'ಕ್ಕೆ ಪದ್ಯವೂ, ಗದ್ಯವೂ ಆದ 'ವಚನ'ಗಳ ಪ್ರಕಾರವೇ ಜನ್ಮತಳೆಯಿತು. ಹೊಸ ಕಾವ್ಯದ ನಿರ್ಮಾಣವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೂ ಅದೊಂದು ಆಹ್ವಾನವೇ ಆಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಗಮನಾರ್ಹ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿತೆಂದೂ, ಅದರ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿಯೇ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುವುದೆಂದೂ ಮಂಡಿಸುವ ವಾದಗಳಿಗೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವಷ್ಟು ಢಾಳಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ. ಜೈನ ಕವಿಗಳು ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ಬೆಸೆವ, ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯದ ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೂ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಚಂಪೂಕಾವ್ಯ ಮಾದರಿಗೆ ಹೊಸ ಸೌಷ್ಠವ ತಂದರು. ಆದರೆ ವಚನಕಾರರು ತಂದ ಬದಲಾವಣೆಯ ಬೆಳಕು ಅಚ್ಚಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು, ಕಾವ್ಯದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅದು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿತು. ಆದರೂ ಅದು ಕಾವ್ಯ, 'ಆನು ಒಲಿದಂತೆ ಹಾಡುವೆ' ಎಂಬ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಮಾತಿನ ವಿಶ್ವಾಸ ಮತ್ತು ಕ್ರಾಂತದರ್ಶಿತ್ವಗಳಂತೂ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿವೆ.

ಅನುಭಾವವೇ ವಚನಗಳು ನೀಡುವ ಘನಾನುಭೂತಿ. ವಚನಗಳ ಮುಕ್ತಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವದ ವಾಚ್ಯ, ವಾಚ್ಯಾತೀತ ಆಕೃತಿಗಳು ನೆಲೆಗೊಂಡವು. ಅಂಥ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸ್ವಾನುಭಾವ ಮೊದಲ ಹಂತವಾದರೆ ತಾನೇ ಲಿಂಗಾಲಯವಾಗುವುದು ಮಹಾನುಭಾವ. 'ಮನದ ಕಾಲತ್ತಲು ತನುವಿನ ಕಾಲಿತ್ತಲು' ಎಂದು ಮಿಡುಕುವ ಸಾಧಕನ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಅನುಭಾವದ್ದೇ. ಜ್ಯೋತಿಯ ಸಂಗ ಹಿಡಿದು ಭಗ್ಗನುರಿದು ಹೋದ ಕರ್ಪೂರದಂತೆ, ಉರಿದು ಮುಗಿದ ಜ್ಯೋತಿಯಂತೆ ಎಲ್ಲವೂ ಬಯಲಾದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ 'ನಿಶ್ಶಬ್ದವೇ ಅನುಭಾವ'ವಾಗುತ್ತದೆ. (ಅಲ್ಲಮ) ಬೆಳಕಿನ ಬೆಳಕನ್ನು, ಅಪರಿಮಿತ ಕತ್ತಲೆಯೊಳಗಿಕ್ಕಿದ ವಿಪರೀತದ ಬೆಳಕನ್ನು ಅರಿಯಲೆತ್ನಿಸುತ್ತ ಅನುಭಾವಿಯು ತಾನೇ ಅನುಭಾವದ ಬೆಳಕಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕವಿಗೆ ನುಡಿಯ ಹಂಗು ಬಿಡದು. ಅನುಭಾವಿಯಾಗಲು ಆ ಹಂಗು ಮೀರಲೂ ಬೇಕು: 'ತಾನಾಗು' ಎಂದು ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕ ಹೇಳಿದರೆ, 'ತಾನಾದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ನಿಶ್ಶಬ್ದ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅಲ್ಲಮ. ಶಬ್ದವು ನಿಶ್ಶಬ್ದವಾಗುವಲ್ಲೇ ಅನುಭಾವವಿದೆ, ಕಾವ್ಯವಿರುವುದೂ ಅಲ್ಲೇ. ಅದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದು ಅನುಭಾವಿಕ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ.

೭. ಭಕ್ತಿಯಾಗಿ ಧರ್ಮ

ಜೀವ ಮತ್ತು ದೈವದ ಸಂಬಂಧ ಅನುಭಾವದ ಅಂತಿಮ ಹಂತದಲ್ಲಿ 'ಸೋಹಂ' ಆಗಿದ್ದರೆ 'ಭಕ್ತಿ'ಯ ಆದ್ಯಂತ ಅದು 'ದಾಸೋಹಂ' ಎಂಬುದೇ ಆಗಿದೆ. ದೇವರನ್ನು ಸಖನಾಗಿ, ಮಗುವಾಗಿ, ಪ್ರಭುವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಕ್ತನ ಪಾತ್ರವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ನಿಲುವು ಒಂದೇ: 'ನೀನಿಲ್ಲದೇ ನಾನಿರಲಾರೆ', 'ನೀನೇ ನನ್ನನ್ನು ಕಾಯಬೇಕು'. ದೇವರು ಅಂಬುಜಾಕ್ಷನಾಗಿ, ಮಕರ ಕುಂಡಲಧರನಾಗಿ, ಕಂತುಪಿತನಾಗಿ, ವಾರಿಜನಾಭನಾಗಿ ಭಕ್ತನ ಕಣ್ಮನಗಳನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಾನೆ. ಭಕ್ತ ಪರವಶನಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಬೇರೆ ಲೋಕನೀತಿಯೂ ಇಲ್ಲ, ಪರಮಾರ್ಥದ ನಿಲುವೂ ಇಲ್ಲ. 'ಪಾತಕಿಯಾದರೇನು, ಸರ್ವಪ್ರಾಣ ಘಾತಕಿಯಾದರೇನು, ನೀತಿಯ ಬಿಟ್ಟು ದುಷ್ಕರ್ಮಿಯಾದರೇನು', 'ಬಡವನಾದರೇನು, ಕಡು ಮೂರ್ಖನಾದರೇನು'—ಅವರ ಪಾಪಗಳು ಹಿಂಗಿ, ಸಕಲ ತೀರ್ಥಯಾತ್ರೆ ಮಾಡಿದ ನಿಖಿಳ ಪುಣ್ಯದ ಫಲ ಗೋವಿಂದನ ನಾಮಸ್ಮರಣೆಯೊಂದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಬಲ್ಲುದು ಎಂದು ಪುರಂದರದಾಸರು ಒಂದು ಹಾಡಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ('ಸ್ಮರಣೆಯೊಂದೇ ಸಾಲದೆ?') ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯ ದೇವರ ನಾಮದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟ ನಂಬಿಕೆ ಅಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದು. ದೇವರಿಗೆ ದಾಸನಾಗಿಬಿಟ್ಟರೆ ಸಾಕು, ಎಲ್ಲ ಕಷ್ಟಗಳೂ ಬಗೆಹರಿಯುತ್ತವೆ. ಕಷ್ಟಗಳು ಬಂದಾಗಲೂ 'ನಾ ಮಾಡಿದ ಕರ್ಮ' ಬಲವಂತವಾಯಿತೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು, ಆದದ್ದೆಲ್ಲಾ ಒಳಿತೇ ಆಯಿತು ಎಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕು—ಇದು ಭಕ್ತಿಧರ್ಮ ಕಲಿಸುವ ಪಾಠ. ಜೀವಿ ದೈವದ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹಾರುವ ಗಾಳಿಪಟ. ಗಾಳಿ ಬೀಸಿದತ್ತ ಹಾರುವುದು ಪಟದ ಕೆಲಸ. ಪಟದ ಸೂತ್ರ, ಸೂತ್ರಧಾರಿತ್ವ ದೈವದ ಕೈಯಲ್ಲಿದೆ. ಆ ದೈವವನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತ ಹಾರುವುದಷ್ಟೇ ಪಟದ ನೀಲನಕ್ಷೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಕ್ತಿಪಂಥ ಪರಾಕ್ರಮಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾರದು. ಅದು ಬಯಸುವ ದೈವದ ಸ್ವರೂಪ ಭವ್ಯಭೀಕರವಲ್ಲ, ಉಗ್ರವಲ್ಲ, ಸುಂದರವಾದುದು. ಹೃದ್ಯವಾದ ದೈವಸ್ವರೂಪದೊಡನೆ ಸಲುಗೆಯಿಂದಲೋ, ದೈನ್ಯದಿಂದಲೋ ಮಾತಾಡುವ, ದೈವವನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಸೆ ಅದರದು. ಈ ಭಕ್ತಿಸಾಧನೆಗೆ ದೇವರ ಅವತಾರ, ಸಾಕಾರ ಸ್ವರೂಪ, ಉಪಾಸನೆಯೇ ಸರ್ವಸ್ವ. ದೈವಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಆ ಭಕ್ತಿಯ ಆನಂದವನ್ನು ಭಕ್ತ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ನಿಂತು ಸವಿಯಬೇಕು. ಪರಮಹಂಸರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಭಕ್ತನಿಗೆ 'ಸಕ್ಕರೆ ತಿನ್ನೋಕೆ ಇಷ್ಟ, ಸಕ್ಕರೆಯೇ ಆಗೋದಲ್ಲ'. ಅನುಭಾವದ ಬಗೆ ಬೇರೆ. ಅದನ್ನೂ ಪರಮಹಂಸರ ದೃಷ್ಟಾಂತ ಬಳಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, 'ಸೋಹಂ' ಎಂಬುದು 'ಉಪ್ಪಿನಗೊಂಬೆ ಉಪ್ಪಿನ ಸಮುದ್ರ ಅಳೆಯಲು ಹೋಗಿ ಉಪ್ಪೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟ ಸ್ಥಿತಿ'.

ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದೇಶದ ಇತರ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಬಂಗಾಳದ ಚೈತನ್ಯ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ತುಕಾರಾಮ ಕೂಡ ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದ ಅನುಯಾಯಿಗಳೇ. ಭಕ್ತಿ ಪಂಥದ (ದ್ವೈತ ಸಿದ್ಧಾಂತದ) ಪ್ರಕಾರ ಮುಕ್ತಿಯಲ್ಲೂ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆ. ಸಾಯುಜ್ಯ, ಸಾಲೋಕ್ಯ, ಸಾಮೀಪ್ಯ, ಸಾರೂಪ್ಯ. ಭಕ್ತ ಪಡೆಯಬಹುದಾದದ್ದು ಸಾರೂಪ್ಯ ಮಾತ್ರ. ಮುಂದಿನ ನೆಲೆಗಳು ಸುರರವು. (ಕಬೀರ್ ಮುಂತಾದ ನಿರ್ಗುಣ ಪಂಥಿಗಳ ನಿಲುವು ಬೇರೆ. ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸತ್ಯದ ಪೂರ್ಣಸ್ವರೂಪ ಅರಿಯುವ ಆದರ್ಶ ಅವರದು. ಕನ್ನಡ ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಯ ಕಾವ್ಯ ಬರಲಿಲ್ಲ.) ಎಲ್ಲ ಜೀವಿಗಳೂ ಪರಮಾತ್ಮನ ದಾಸರು. ('ಜೀವಗಣಾಃ ಹರೇರನುಚರಾಃ') ವ್ಯಾಸರಾಯರಿಂದ ತೊಡಗಿ ಪುರಂದರದಾಸರ ತನಕ ದಾಸರಿಂದ ಬೆಳೆದ ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಮಾದರಿ ಹಾಡು. ಆದುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳೆರಡೂ ಅವರ ಅಗತ್ಯ

ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಧರ್ಮ ಭಕ್ತಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತಗಳ ಸಾಂಗತ್ಯ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಭಕ್ತನ ಆರ್ತತೆಯೂ ಆಗಿದೆ, ಸಮೂಹದ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

ಹರಿಹರನ ರಗಳೆಗಳು ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯದ ಬೇರೆಯದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. 'ಪರಿಮಿತವಾದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಚಿತ್ರವಾಗುವಂತೆ' ಹರಿಹರನ ರಗಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತರ ಕಥೆಗಳು ಭಕ್ತಿಯ ತೇಜೋಮಯ ದೀಪಗಳಾಗುತ್ತವೆ, 'ಕಡು ಚೆಲ್ವಳಕ'ನ್ನು ಸೂಸುತ್ತವೆ. 'ನಮಃ ಶಿವಾಯ' ರಗಳೆಯಂಥ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ವಿಲಾಸವಿದೆ. ಮಂತ್ರಪುಷ್ಪಗಳಂತೆ ಕವಿತೆಯ ಸಾಲುಗಳು ಶಿವಪೂಜೆ ಗೈವ ಭಾವ ಅಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ವಿನೂತನ ಬಗೆಯಾಗಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ, 'ಕರ್ನಾಟಭಾರತ ಕಥಾ ಮಂಜರಿ'ಯನ್ನು ಓದಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕವಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡ ಪ್ರಕಾರ ಅದು 'ಕೃಷ್ಣಕಥೆ'. ವ್ಯಾಸಭಾರತವನ್ನು ಕೃಷ್ಣಕಥೆಯಾಗಿ, ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತಲೇ ಮಾನವ ಬದುಕಿನ ಕೃಷ್ಣದ (ಕತ್ತಲೆಯ) ಕಥೆಯನ್ನೂ ಅದು ಹೇಳಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ. ಅದೇ ವೇಳೆ 'ಪದುಮನಾಭನ ಮಹಿಮೆ ಧರ್ಮವಿಚಾರ ಮಾತ್ರವನು' ಈ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಬೇಕೆಂದು ಕಾವ್ಯ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಭಕ್ತಿಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕ್ರಮಕ್ಕಿಂತ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾವ್ಯದ ವಿಧಾನ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಈ ಮಾತಿನ ಆಶಯ.

ಈ. ಪ್ರಚಾರದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಧರ್ಮ

ಕಾವ್ಯ ಸ್ವಮತ ಪ್ರಚಾರದ ಆಸೆಯಿಂದ ಹೊರಟಾಗ ಈ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಸ್ವಮತದ ಶ್ಲಾಘನೆ, ನೋಂಪಿಯ ಮಹತ್ತ್ವ, ಮತಾಚರಣೆಯಿಂದ ಲಭಿಸುವ ಲೌಕಿಕ-ಅಲೌಕಿಕ ಫಲಗಳು ಮುಂತಾಗಿ ಇವು ಕವಿ ಅನುಸರಿಸುವ ಮತಧರ್ಮವನ್ನು ಕೀರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಮತದ ಪ್ರಚಾರವು ಪರಮತದ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದು ಕೆಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾಗಬಹುದು. ಮತವೊಂದು ರಾಜಾಶ್ರಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದು ಪ್ರಚಾರಾತ್ಮಕ ಕಾವ್ಯಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಮತ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಮತ ಸಮರ್ಥನೆ ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಬಹುದು. ಆ ಮತದ ನೀತಿ, ನಡೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿದರೆ ಒದಗುವ ಅಪಾಯಗಳನ್ನು ಭಯಾವಹವಾಗಿ ಓದುಗರ (ಕೇಳುಗರ) ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಹೇಳುವುದು ಇಂಥ ಕಾವ್ಯಗಳ ಉದ್ದೇಶ. ಆಗಮಿಕ, ಲೌಕಿಕ ಎಂದು ಎರಡು ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಪರಂಪರೆಯೂ ಕವಿಗಳ ಮೇಲೆ ವಿಚಿತ್ರ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ರನ್ನನ ಕಾವ್ಯಪ್ರತಿಭೆ 'ಗದಾಯುದ್ಧ'ದಲ್ಲಿ ಮೆರೆವ ಗರಡಿಸಾಮಿನ ವೀರ್ಯವಂತಿಕೆಗೂ, 'ಅಜಿತ ತೀರ್ಥಂಕರ ಪುರಾಣ' (ಅಜಿತನಾಥ ಪುರಾಣ)ದಲ್ಲಿ ಕಂಡ 'ಕೈಕಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಗರಡಿಯಾಳಿ'ನ ಸ್ಥಿತಿಗೂ ಮಹದಂತರವಿದೆ. ರನ್ನನ ಧರ್ಮಶ್ರದ್ಧೆ ಕಡಿಮೆಯ ದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅದು ಆಳವಾದ 'ಕಾವ್ಯವಸ್ತು'ವಾಗಿ ಕಲಕದೇ ಹೋದರೆ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲಾರದು.

ನಯಸೇನ, ಬ್ರಹ್ಮಶಿವ, ವೃತ್ತವಿಲಾಸ ಮುಂತಾದವರು ಧರ್ಮವನ್ನು ಪ್ರಚಾರವಸ್ತುವಾಗಿ ಕಂಡರೆನ್ನಬೇಕು. ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಜೈನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಧರ್ಮದ ಶ್ರದ್ಧೆ ಹಾಗೂ ಧರ್ಮದ ಮಹತ್ವಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದರೆ, ಹನ್ನೊಂದು, ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜೈನಕವಿಗಳು ಅನ್ಯಮತಗಳೊಡನೆ ಸೆಣಸಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ನಯಸೇನನ 'ಧರ್ಮಾಮೃತ' ಚಂಪೂಕಾವ್ಯ. ಗೌತಮ ಗಣಧರರು ಧರ್ಮಪರೀಕ್ಷೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಕಥೆಗಳು

ಇಲ್ಲಿವೆ. ಕಥೆ ಕೇಳುವವನು ಶ್ರೇಣಿಕ ಮಹಾರಾಜ. ಕಥೆಗಳು ತಾವೆತ್ತಿಕೊಂಡ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಜೈನಧರ್ಮದ ಪ್ರಕಾರ ಉತ್ತರವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಆ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುವಾಗ ಪರಮತವನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ನಯಸೇನ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. 'ಹೋಮ ಮಾಡುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನು ಬೆನ್ನ ಮೇಲಿನ ನೊಣ ಓಡಿಸಲು ಬೆನ್ನು ಹೊಡೆದುಕೊಂಡರೆ ಅದನ್ನೂ ವ್ರತವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು' ಎಂದು ಇವನು ಒಂದೆಡೆ ತಿವಿಯುತ್ತಾನೆ. 'ಮೂಢತ್ರಯಮಂ ಬಿಟ್ಟು ಮುಕ್ತಿಯೆನೆಯ್ದಿಸುವ ಸದ್ಧರ್ಮಮಂ ನಿರ್ದೋಷಿಯಪ್ಪ ದೇವನುಮಂ ಪರೀಷಹಂಗಳಂ ಗೆಲ್ವಂತಪ್ಪ ತಪಮುಮಂ ಪೊರ್ದುವುದು' ಎಂದು ಇವನ ಸಂದೇಶ.

ಬ್ರಹ್ಮಶಿವ 'ಸಮಯ ಪರೀಕ್ಷೆ' ಮತ್ತು 'ತ್ರೈಲೋಕ್ಯ ಚೂಡಾಮಣಿ' ಎಂಬ ಎರಡು ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. 'ಸಮಯ ಪರೀಕ್ಷೆ'ಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಕಥೆಯಿಲ್ಲ. ಪ್ರಬಲಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ವೀರಶೈವ, ವೈಷ್ಣವ ಧರ್ಮಗಳ ನಡುವೆ ಜೈನಧರ್ಮವನ್ನು ಪುನರ್‌ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸುವುದು ಇವನ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿತ್ತು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಅನ್ಯರ ದೇವತೆಗಳ ಕುರಿತ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಇವನು ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. 'ದೇವಾಲಯದ ನೆರಳು ಬಿದ್ದರೆ ಮನೆಗಳಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದಲ್ಲವೆಂದು' ಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಊರ ಹೊರಗೆ ಕಟ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಜಿನ ಬಸದಿಗಳು ಊರೊಳಗೇ ಇವೆ' ಎಂದು ಅವನ ಒಂದು ಕಂದಪದ್ಯದ ವಿಡಂಬನೆ. 'ತ್ರೈಲೋಕ್ಯ ಚೂಡಾಮಣಿ' ಜಿನಸ್ತುತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಅದರ ಜೊತೆ ಪರಮತನಿಂದೆಗೂ ಕವಿ ಉಚಿತ ಅವಕಾಶ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ವೃತ್ತವಿಲಾಸನೂ ಬ್ರಹ್ಮಶಿವನಂತೆ ತನ್ನ ಮತವಿವೇಚನೆಗೆ, ಪರಮತ ಚೇಷ್ಟೆಗೆ ಮನಸು ತೆತ್ತವನೇ. ಅವನ 'ಧರ್ಮಪರೀಕ್ಷೆ' ಸಂಸ್ಕೃತ ಕವಿ ಅಮಿತಗತಿಯ ಅದೇ ಹೆಸರಿನ ಕಾವ್ಯದ ಕನ್ನಡರೂಪ. ಉತ್ತಮ ಕಥೆಗಾರನೂ ಆಗಿರುವ ಈ ಕವಿಗೆ ಅನ್ಯರ 'ದೈವ ಮೂಢತೆ'ಯ ಬಗೆಗೆ ಬೇಸರ.

> ಒಗೆವ ದಿನೇಶನಂ ಪರಿವ ಸಿಂಧುವನೂದುವ ಗಾಳಿಯಂ ಧಗಂ ।
> ಧಗಿಸುವ ಕಿಚ್ಚನುಳ್ವನೆಲನಂ ಕರೆವಾಕಳನಿರ್ಪ ಸದ್ಮಮಂ ।
> ಸೊಗಯಿಸಿ ನಿಂದ ಪೆರ್ಮರನುಣ್ಬಗುಳಂ ಬೆಸಕೆಯ್ವ ತಮ್ಮ ಮು ।
> ಟ್ಟುಗಳನೆ ದೈವಮೆಂದರಗುವಾತನೆ ದೈವದ ಮೂಢನಲ್ಲವೇ ॥

(ವೃತ್ತವಿಲಾಸ, ಧರ್ಮಪರೀಕ್ಷೆ, ೧೧೪೨)

ವೃತ್ತವಿಲಾಸನಿಗೆ ಮೂಢತೆಯಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದು, 'ಅನ್ಯಮತೀಯ'ನಿಗೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ದೈವವನ್ನು ಕಾಣುವ 'ಪರಮನೆಲೆ'ಯಾಗಿರಲು ಸಾಕು-ಅವನ ಮತಧರ್ಮ ಅವನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ತಿಳಿವಿನ ಬೆಳಕಲ್ಲಿ. ಕಾವ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳು 'ನೆರೆ ಸೈರಿಸಲಾರದ' ಮತಾಂಧತೆಯನ್ನು 'ಸೊಗಯಿಸಿ' ಹೇಳಬಲ್ಲವಾಗಿವೆ.

ಉ. ಸ್ತುತಿಯಾಗಿ ಧರ್ಮ

ಸ್ತೋತ್ರಮಾದರಿಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಈ ವಿಂಗಡಣೆ ಮಾಡಿದೆ. ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಂಬಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಸ್ತೋತ್ರಗಳ, ಪುರಾಣಗಳ ಮಾರ್ಗವಾಗಿದೆ. ಹರಿಹರನ ಶತಕಗಳು (ಪಂಪಾಶತಕ, ರಕ್ಷಾಶತಕ), ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನ ಸೋಮನಾಥ ಶತಕ, 'ಸ್ತೋತ್ರ' ಮಾದರಿಯ ಕೆಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ನೀತಿ ಬೋಧೆ ಈ ಮುಕ್ತಕಗಳ ಆಸಕ್ತಿ. ಧರ್ಮ ಇಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿ ನೀತಿಶಿಕ್ಷಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ದೈವೀಸ್ತುತಿಗಳೂ ಈ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿವೆ.

ಶಿವಶಿವ ಪುಣ್ಯಬಂಧುವೇ, ಪುರಾತನ ಬಂಧುವೆ, ಸರ್ವಜೀವ ಬಂ ।
ಧುವೆ, ಪರಮಾರ್ಥ ಬಂಧುವೆ, ಸುಖಪ್ರದಬಂಧುವೆ, ಚಾರನಾಥ ಬಂ ।
ಧುವೆಯನಿಮಿತ್ತ ಬಂಧುವೆ, ಮನೋಹರ ಬಂಧುವೆ, ಅತ್ಯಪೂರ್ವಬಂ ।
ಧುವೆ ಸಕಲೈಕ ಬಂಧುವೆಯನಾವರತ ಬಂಧುವೆ ಹಂಪೆಯಾಳ್ದನೇ ।

(ಹರಿಹರ, ಪಂಪಾಶತಕ, ೯೧)

ಊ) ಸಮನ್ವಯಕಾರನಾಗಿ ಧರ್ಮ

'ಪ್ರಚಾರದ ವಸ್ತು'ವಾಗಿ ಧರ್ಮವನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಕವಿಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಈ ಗುಂಪಿನ ಕವಿಗಳನ್ನೂ (ಕಾವ್ಯವನ್ನೂ) ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಂಭೀರವಾದುದು. ತಮ್ಮ ಧರ್ಮವನ್ನು ಬದಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸುವ ಆಸಕ್ತಿ ಕವಿಗಳನ್ನು ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರೇರಿಸುವುದೆನ್ನಬೇಕು. ಜೈನಧರ್ಮದ ಇಳಿಗಾಲದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ'ದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮವನ್ನು 'ಸಮನ್ವಯ'ಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿದ ವಾಸ್ತವ ಕಾರಣಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಮತಧರ್ಮಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನೂ, ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ನೆರೆ ಸೈರಿಸುವ' ಅಥವಾ 'ಸರ್ವಧರ್ಮಸಮತೆ'ಯ ಅಥವಾ 'ಮೂಲಮತದ ಉಗ್ರನಿಷ್ಠೆಯ' ಅಥವಾ 'ಅನ್ಯಮತದೂಷಣೆ'ಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿಯದೆ ತನ್ನ ಮತವನ್ನು ಹೊಸಕಾಲಕ್ಕೆ ಹಿಗ್ಗಲಿಸಿ ಅನ್ವಯಿಸುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಉದ್ದೇಶ. ಇದರಿಂದ ಮೂಲ ಜೈನ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳು ದೊರತವೇ ಅಥವಾ ಧಕ್ಕೆ ತಗುಲಿತೇ ಎಂಬುದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿವೇಚನೆಯ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ ಯುಗಧರ್ಮವು ಕವಿಯ ಮೇಲೆ ಇಂಥದೊಂದು ಒತ್ತಡ ತರಲ್ಲುದಾಗಿತ್ತು. ಶ್ರೀ ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರ 'ರತ್ನಾಕರನ ಭೋಗಯೋಗದ ತೊಡಕು' ಲೇಖನದ ಕೆಳಗಿನ ಭಾಗಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

"ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ಜೈನ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಮತೂಕದ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾದುದು ವೀರಶೈವಧರ್ಮ. ಈ ಎರಡೂ ಧರ್ಮಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯ ಮನಸ್ಸಿನ ವಿಕಾರಗಳನ್ನು ಧರಣಿಪಂಡಿತನ 'ಬಿಜ್ಜಳರಾಯ ಚರಿತೆ'ಯಲ್ಲಿ, ರಾಘವಾಂಕನ 'ಸೋಮನಾಥ ಚರಿತ್ರೆ'ಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ರತ್ನಾಕರನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಜೈನಧರ್ಮ ಇನ್ನೂ ಇಂಥ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಂದು ಜೈನಧರ್ಮ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದದ್ದು ಬರೀ ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಬಲವಾಗಿದ್ದ ವೈಷ್ಣವಧರ್ಮವನ್ನು ಕೂಡ.... ಈ ಎರಡೂ ಧರ್ಮದ ಉತ್ತಮಾಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಸಹಬಾಳ್ವೆಯ, ಒಪ್ಪಂದದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು" (ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್. ೨೦೦೧, ಪುಟ ೨೭೫).

ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿ

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಬಹುಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ವಿದ್ಯಮಾನವಾಗಿದೆ. ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಮತಧರ್ಮಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಧರ್ಮದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನೋಡಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಕಾವ್ಯಧರ್ಮವು ಧರ್ಮವನ್ನು ನಿಯಮಿಸಿತಾದರೆ, ಇನ್ನಿತರ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ

ಗ್ರಹಿಕೆಗಳೇ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಂಕುಶವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಕವಿಕಾವ್ಯಗಳ ಆಂತರಂಗಿಕ ಜೀವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ಇಲ್ಲವಾದರ ಸ್ತೋತ್ರ ಮಾದರಿಗಳಿಂದ ಅನುಭಾವದ ಬೆಡಗಿನ ವಚನಗಳವರೆಗಿನ ಕಾವ್ಯವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯಾದರೂ ಹೇಗೆ? ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಎಂದರೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅವರ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಆ ಕುರಿತು ತೀರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈವರೆಗೂ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಮುನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗೆ ಸಮೀಪವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇರಬಹುದೇ? ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಕುರಿತು ನಡೆದ— ನಡೆದಿದ್ದರೆ— ಚರ್ಚೆಯ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳೇನು? ಈ ಕುರಿತು ಅಭ್ಯಸಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿದೆ.

❖

೬. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧ

ಭಾರತೀಯ (ಸಂಸ್ಕೃತ) ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಎಂಬ ಓಡಿಗಟ್ಟು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ವಸ್ತುತಃ ಅಂಥದೊಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅಂಗೀಕೃತ ನಿಲುವಾಗಿ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಅಂತರ್ ಪದರಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ವೇದವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯನ್ನು ಮನೀಷಿ ಎಂದು ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ ("ಕವಿರ್ಮನೀಷೀ ಪರಿಭೂಃ" –ಈಶಾವಾಸ್ಯೋಪನಿಷತ್ತು, ೮). ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬಲವಾದ ಪ್ರಭುತ್ವವುಳ್ಳವನು, ಋಷಿ, ಕ್ರಾಂತದರ್ಶಿ, ದ್ರಷ್ಟಾರ ಎಂದೆಲ್ಲ ಕವಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ಕಾವ್ಯಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿಯದು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಸಂಘರ್ಷಾತ್ಮಕ ನಿಲುವುಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಕಾವ್ಯ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಬಹುದೆ, ಕಾವ್ಯ ನೀತಿ ಪ್ರಚಾರಕವಾಗಬಹುದೆ, ನೀತಿಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದ್ದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೆಂಥದು ಮುಂತಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡು ಇಂದಿಗೂ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಆಳುತ್ತಿರುವ, ಕಾಡುತ್ತಿರುವ, ಬೆಳೆಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಇವೇ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಕೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಬೇರೆ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದೇನೋ. ಆ ಕುರಿತು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲು ಆಶಿಸಿದೆ.

ವೇದಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ವಾಙ್ಮಯದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿಗಳೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂದಿನದು ಪುರಾಣಯುಗ. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಮಹತ್ವದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆ ಕಾಲದ ಜನಜೀವನ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದ ಧರ್ಮ, ತತ್ತ್ವಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಇವು ಚಿಂತಿಸುತ್ತವೆ, ಆದರ್ಶ ಬಾಳಿನ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಭಗವದ್ಗೀತೆಯಂಥ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ 'ಜೀವನ ಧರ್ಮಯೋಗ'ದ ಒಂದು ಸುದೀರ್ಘ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯೇ ಜರುಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯ ಧಾತುವಾಗಿಯೇ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಿತ್ತು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕಾವ್ಯವಾಗಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ವಿರೋಧವಿರಲಿಲ್ಲ. ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕವಿಗಳ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವಲ್ಲ ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ದರ್ಶನಶಕ್ತಿ ಕವಿಯ ಅಗತ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದೇ ಗುರುತಿಸಲಾಯಿತು. ಭಟ್ಟತೌತನ ಈ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ:

> "ನಾನೃಷಿಃ ಕವಿರಿತ್ಯುಕ್ತಂ ಋಷಿಶ್ಚ ಕಿಲದರ್ಶನಾತ್ ।
> ವಿಚಿತ್ರಭಾವಧರ್ಮಾಂಶತತ್ತ್ವಪ್ರಖ್ಯಾ ಚ ದರ್ಶನಂ"
>
> (ಭಟ್ಟತೌತ, ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ)

(ಋಷಿಯಲ್ಲದ ಕವಿಯಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವರು, ದರ್ಶನವುಳ್ಳವನು ತಾನೆ ಋಷಿ! ಜಗತ್ತಿನ ವಿವಿಧ ವಸ್ತುಗಳ ಧರ್ಮಾಂಶದ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕಾಣುವುದೇ ದರ್ಶನ)

ವಾಲ್ಮೀಕಿ, ವ್ಯಾಸರು ಋಷಿಗಳೆಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧರು. 'ದರ್ಶನ' ಶಕ್ತಿ ಋಷಿತ್ವದ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದೊಂದೇ ಒಬ್ಬಾತನನ್ನು ಕವಿಯಾಗಿಸಲಾರದು. ಇದಕ್ಕೆ ಭಟ್ಟತೌತನು ವಾಲ್ಮೀಕಿಯದೇ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿಗೆ 'ನಿರ್ಮಲವಾದ ದರ್ಶನ'ವಿದ್ದರೂ ವರ್ಣನೆಯೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ತನಕ ಅವನನ್ನು ಕವಿ ಎಂದು ಯಾರೂ ಗುರುತಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕವಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ

'ಕವೃ' ಧಾತು. 'ವರ್ಣಿಸು' ಎಂಬುದು ಅದರರ್ಥ. ಕವಿಯ ಈ 'ವರ್ಣನ'ಶಕ್ತಿ ಮೂಲತಃ 'ದರ್ಶನ'ವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು. ಕವಿತ್ವಕ್ಕೆ ಋಷಿತ್ವವು ಮೊದಲ ಅರ್ಹತೆಯಾಗಿರುವಂತೆಯೇ, 'ವರ್ಣನ'ಕ್ಕೆ 'ದರ್ಶನ'ವು ಮೊದಲ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ನಮ್ಮ ವಾದದ ಮೊದಲ ಬಿಂದುವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಂತಾಯಿತು. ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ನೋಟ, ಒಳನೋಟಗಳು ಕವಿಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳೆಂದು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ತರ್ಕಾತೀತವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯ ಚರ್ಚೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನವು. ಕಾವ್ಯದ 'ಆತ್ಮ' ಯಾವುದು? ಅಲಂಕಾರವೆ, ರೀತಿಯೆ, ರಸವೆ, ಧ್ವನಿಯೆ? ಈ ಮೀಮಾಂಸೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಧ್ವನಿಯ ಪಾರಮ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದೆ, ವಿರೋಧಗಳು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅವು ನಿಲ್ಲಲಿಲ್ಲ. ಧ್ವನಿತತ್ತ್ವ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಹೊಮ್ಮುವ ರಸಾನುಭವದ ಗಾಢತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯಾಯಿತು. 'ರಸ, ಧ್ವನಿ, ಔಚಿತ್ಯ—ಇವೇ ಕಾವ್ಯ ಗಾಯತ್ರಿ, ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ತಿರುಳೆಲ್ಲ ಈ ಮೂರು ತತ್ತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಲೇಖಕ ಶ್ರೀ ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಯವರು (ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ, ೧೯೬೧, ಪುಟ ೫೫). ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ರಸ; ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಶರೀರವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಮಾರ್ಗ ಧ್ವನಿ. ಆತ್ಮ, ಶರೀರಗಳ ಹೊಂದಿಕೆಯೇ ಔಚಿತ್ಯ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಘನವಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಘನತತ್ತ್ವದ ಆಧಾರವಿಲ್ಲದೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟಲಾರದು. ಸಂಸ್ಕೃತಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ತೀಕ್ಷ್ಣ, ಪ್ರಭಾವಶಾಲೀ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವಿಲ್ಲದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮುಕ್ತಕಗಳೆಂದೂ, ಲಘುಕಾವ್ಯಗಳೆಂದೂ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಟೊಳ್ಳೆನಿಸುವ ರಚನೆಗಳು ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳಾಗಲಾರವು. ಜೀವನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಔನ್ನತ್ಯದಿಂದಲೇ ಒಂದು ಕೃತಿ ಮಹತ್ತ್ವದ್ದೆನಿಸಬಲ್ಲುದು. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುವಿನ ಮಹತ್ತ್ವವೊಂದೇ ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಸಂಗತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಶೈಲಿ, ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಜೀವನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನೂ ಮಂಡಿಸಬಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಪಡೆಯುವ ರೂಪ, ಸ್ವರೂಪ ಬೇರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು 'ಪ್ರಜ್ಞೆ' ಮತ್ತು 'ಪ್ರತಿಭೆ' ಎಂಬ ಎರಡು ವರ್ಗೀಕರಣಗಳ ಮೂಲಕ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾದ ಮನಸ್ಸಿನ ಶಕ್ತಿಗಳ ಭೇದವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರ 'ಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯಿಂದ ರೂಪಗೊಂಡಿದ್ದು, ಕಾವ್ಯದ ಜನನಿ ಪ್ರತಿಭೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯೂ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ. ಅವೆರಡರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಭಟ್ಟತೌತನ ಈ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸೂಕ್ತಿ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ: 'ಪ್ರಜ್ಞಾ ನವನವೋಲ್ಲೇಖಶಾಲಿನೀ ಪ್ರತಿಭಾ ಮತಾ.' ('ನವನವೋನ್ಮೇಷಶಾಲಿನೀ' ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯೂ ಇದೆ) ಹೊಸ ಹೊಳಹುಗಳನ್ನೂ, ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಕಾಣಬಲ್ಲ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಪ್ರತಿಭೆ. ನಮ್ಮ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಎನ್ನುವುದು ರೆಕ್ಕೆ ಪಡೆದ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ಅದು ಹಾರಬಲ್ಲುದು. ಹೊಸ ನೋಟಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಲ್ಲುದು. ಅದನ್ನೇ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ 'ದರ್ಶನ' ಪದದ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಿತು. ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದಾಗಿ, ಲವಲವಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಕವಿಯ ಬರಹಗಳು ಜೀವತುಂಬಿ ಉಸಿರಾಡುತ್ತಿರುವ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ('ತದನುಪ್ರಾಣನಾಜೀವದ್ವರ್ಣನಾನಿಪುಣಃ ಕವಿಃ') ಆ ಕೃತಿ ಉಂಟುಮಾಡುವ ನೂತನತೆಯ ಸ್ಫುರಣದಿಂದಾಗಿ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು 'ಅಪೂರ್ವ ವಸ್ತು ನಿರ್ಮಾಣ' ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೆಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ('ಪ್ರತಿಭಾ ಅಪೂರ್ವ ವಸ್ತು ನಿರ್ಮಾಣ ಕ್ಷಮಾಪ್ರಜ್ಞಾ ತಸ್ಯಾ ವಿಶೇಷೋ ರಸಾವೇಶ ವೈಶದ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಕ್ಷಮತ್ವಂ'

-ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಲೋಚನ). ಪ್ರತಿಭೆಯಿಲ್ಲದೆ ಕವಿಗೆ 'ದರ್ಶನ' ಲಭಿಸಲಾರದು. ಆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಮೂಲಾಧಾರ ಎಂದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಹೀಗೆ ತಾನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಅಂಶವನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಪ್ರತಿಭೆಯೊಂದೇ ಕಾವ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಲ್ಲುದೆ ಎಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದಾಗ ಪಡೆದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳೂ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗಿಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿವೆ.

"ಶಕ್ತಿರ್ನಿಪುಣತಾ ಲೋಕಶಾಸ್ತ್ರ ಕಾವ್ಯಾದ್ಯವೇಕ್ಷಣಾತ್ ।
ಕಾವ್ಯಜ್ಞ ಶಿಕ್ಷಯಾಭ್ಯಾಸಃ ಇತಿ ಹೇತುಸ್ತುದುದ್ಭವೇ" ॥

(ಮಮ್ಮಟ, ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ, ೧.೩)

"ಶಕ್ತಿ (ಪ್ರತಿಭೆ), ಲೋಕದ ನಡೆವಳಿಕೆ, ಶಾಸ್ತ್ರಕಾವ್ಯಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಬರುವ ನಿಪುಣತೆ (ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ), ಕಾವ್ಯಜ್ಞರ ಉಪದೇಶವನ್ನು ಪಡೆದು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮಾಡಿದ ಅಭ್ಯಾಸ—ಇವು ಮೂರೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣ." ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿಸಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ ವಿವೇಚನೆ, ಮುಂದೆ, ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕಾರ್ಯವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಹಿಂಗಡೆ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿ ಇತರ ಅಂಶಗಳ ಜೊತೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿ ಅದು ವರ್ತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದಿಲ್ಲಿ 'ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ'ಯಾಗಿ ಕವಿಯ ಲೋಕಜ್ಞಾನದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಅವತರಿಸಿದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ, ಅಭ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಸಂಸ್ಕಾರಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹಾಗಿದ್ದೂ ಅವು ಕಾವ್ಯಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಉಪಕಾರಕಗಳೇ ಹೊರತೂ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲ. ಹೇಮಚಂದ್ರ ತನ್ನ 'ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ'ದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಅರ್ಥದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯ ಲೋಕಜ್ಞಾನ, ಲೋಕಾನುಭವ, ತಿಳಿವಳಿಕೆ, ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಆಳಗಳು ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಬೆಳಗುವ, ಬೆಳೆಯಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಗುರುತಿಸಿದೆ. ಹಾಗಿದ್ದೂ ಪ್ರತಿಭೆಯೇ ಮೊದಲ ಅವಶ್ಯಕತೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯ ದಾರಿದ್ರ್ಯದಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯ ಅಭಾವ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳಲಾರದು. ಆದರೆ ಮಹತ್ತ್ವಪೂರ್ಣ ಕಾವ್ಯದ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿರುವುದು 'ಸಂಸ್ಕಾರ ಹೊಂದಿದ ಪ್ರತಿಭೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ, ಬಹುಶ್ರುತತೆ ಮುಂತಾದ ಪದಗಳ ಮೂಲಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಭಾಗವನ್ನು (Intellectual faculty) ಕಾವ್ಯ ಕುಶಲತೆಯ ಅಂಗಾಂಶವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದೆ. ಕವಿ 'ಪಂಡಿತ'ನಾಗುತ್ತ, 'ವಿದ್ವಾಂಸ'ನಾಗುತ್ತ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಲಾಸದ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ವೇದಿಕೆಯನ್ನಾಗಿಸಿಬಿಡಬಾರದೆಂಬ ಎಚ್ಚರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರದು. ಅದೇ ವೇಳೆ, ಕಾವ್ಯ ಘನಾಂಶಗಳಿಲ್ಲದ ತರಗೆಲೆಯಾಗಬಾರದು, ಅದರ ಭಾವನಾವಿಲಾಸ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಅನುಭೂತಿ ಒದಗಿಸುವಂಥವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ 'ಕವಿಶಿಕ್ಷೆ'ಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಕವಿತ್ವಕ್ಕೆ ಎಂಟು ತಾಯಿಯರೆಂದು ರಾಜಶೇಖರ 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ನೀಡುವ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಎಲ್ಲರೊಡನೊಂದಾಗಿ' ಬಹುಶ್ರುತತೆಯನ್ನೂ ಅಡಕಗೊಳಿಸುವ ಬಗೆ ಹೀಗಿದೆ:

ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯಂ ಪ್ರತಿಭಾಭ್ಯಾಸೋ ಭಕ್ತಿರ್ವಿದ್ವಥಾ ಬಹುಶ್ರುತತಾ ।
ಸ್ಮೃತಿದಾರ್ಢ್ಯಮನಿರ್ವೇದಶ್ಚ ಮಾತರೋಽಷ್ಟೌ ಕವಿತ್ವಸ್ಯ ॥

(ರಾಜಶೇಖರ, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ)

ಕವಿಯ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ 'ಕಾವ್ಯಾಮೃತ' ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕೆಂದೂ, ಪ್ರೌಢತೆಯ, ಪಾಂಡಿತ್ಯದ

ಪ್ರದರ್ಶನಾಪೇಕ್ಷೆಗೆ ಅವನು ವಶನಾಗಬಾರದೆಂದೂ ವಾದಿಸುವ, ಬೋಧಿಸುವ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಸೂಕ್ತಿಗಳಿವೆ. ಪ್ರತಿಭೆ, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಬೆರೆತರ ಶ್ರೇಯಸ್ಕರವೆಂದ ರಾಜಶೇಖರ ಔಚಿತ್ಯಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ನೀಡುತ್ತಾನೆ.

ದರ್ಶನ, ವರ್ಣನ, ಪ್ರತಿಭೆ, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಗಳು ಕವಿಯ ಅತ್ಯಗತ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದು ಈವರೆಗಿನ ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವವೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಫಲವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ, ಅರ್ಥ, ಅಲಂಕಾರ, ರೀತಿಗಳು ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿದ್ದರೂ ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸಾರಭೂತವಾದುದು ರಸ. ಕಾವ್ಯದ ಪರಮಾರ್ಥವೆಂದು 'ರಸ'ವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕುರಿತು ಡಾ. ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಹೇಳುವ ಕೆಳಗಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕ:

"ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ರಸವೇ ಮುಖ್ಯತತ್ತ್ವವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕುರಿತು ಕೆಲ ತಪ್ಪು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿವೆ. ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಅದು ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ ನಿಜ, ಆದರೆ 'ರಸ'ವೆಂದರೆ 'ಅದೇ' ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಬರಿಯ ಮನಃ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದುದಲ್ಲ. ಅದು ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಆನಂದವರ್ಧನನಂಥವರು ಅದನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಏಕೈಕ ತತ್ತ್ವವೆಂದೇ ತಿಳಿದರು. ಇದು ಮಾನವಜಗತ್ತನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿದ ಪ್ರಬಲ ಗುಣಗಳ ಕುರಿತು ತೊಡಗಿಕೊಂಡದ್ದು, ಆ ಕುರಿತ ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿ, ದರ್ಶನಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದು. ಮಹಾಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಜೀವನವಿಮರ್ಶೆಯ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದು ರಸವೇ" (ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ೧೯೭೪, ಪುಟ ೭).

ಮೇಲಿನ ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ರಸವು ಜೀವನದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸದ ತಿರುಳು ಅದೇ. ಕವಿಯ ಭಾವನಾ ಮೂಲ ಅಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತ್ವದ್ದಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಗೊಂಡು ವೇದ್ಯವಾದಾಗ ರಸಾನುಭವ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಸವು ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಬಹು ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥಪರಂಪರೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ರಸಕ್ಕೆ ಭದ್ರವಾದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನೇ ಒದಗಿಸಿದನೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ, ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮುಪ್ಪುರಿಗೊಳಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ. 'ರಸವು ಕಾಲ, ದೇಶಗಳ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಅನುಭವ, ಅದು ವಿಶ್ವಕರ್ತಾರನ ಸಂತೋಷದಂತೆ ಶುದ್ಧ ಮತ್ತು ಅನಂತವಾದುದು' ಎಂದು ತಿಳಿಯುವ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಕಲಾಜಗತ್ತು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದು ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ತಾತ್ತ್ವಿಕನ ಹಾದಿ ವಸ್ತು ವಿಭಜನೆಯದಾದರೆ, ಕವಿಯ ಕಾರ್ಯ ವಸ್ತು ಸಂಯೋಜನೆಯದು. 'ಸಾಹಿತ್ಯ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವೇ ಭೌತಿಕ, ಜೈವಿಕ ಸಂಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದುದಲ್ಲ, ಅದು ಆಂತರಂಗಿಕ ಸ್ಫೂರ್ತತೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಕವಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಈ ಸಮಾನಾಂತರ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪ್ರತಿಭೆಯೇ ರೂಪಿಸುವ ನಿಯಮಗಳಿವೆ. ಆ ನಿಯಮಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣ ಅನುಭವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವತ್ತ ತುಡಿಯುತ್ತವೆ. ಆ 'ಸಮಗ್ರ' 'ಸಂಕೀರ್ಣ' ಅನುಭವವೇ ಧ್ವನಿ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಧ್ವನಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಮೀಮಾಂಸಾ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ವಿವರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಅನಾವಶ್ಯಕ.

ಇಡೀ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವೂ, ತೋರಿಕೆಗೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಆಗಿರುವ 'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ'ಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ರಚನೆಯೆಂದು ತೋರಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ತರ್ಕಮಾರ್ಗಕ್ಕಿಂತ

ಭಿನ್ನವಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು 'ಪ್ರತಿಭೆ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅವಶ್ಯಕವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ 'ಶಾಸ್ತ್ರ'ವು ಪ್ರವೇಶಿಸಲಾರದ ಬಾಗಿಲುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಪ್ರವೇಶಿಸಬಲ್ಲುದು, ತರ್ಕಕ್ಕೆ ನಿಲುಕಲಾರದ ಕಾಣ್ಕೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದು. ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪಕ್ಷಿ ದರ್ಶನ ವರ್ಣನೆಗಳ ರೆಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಬಡಿಯುತ್ತ ಸೀಮೆಯಿಲ್ಲದ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ, ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ನಿಸ್ಸೀಮವಾಗಿ ಚಲಿಸಬಲ್ಲುದು. ತಾರ್ಕಿಕನ ಬುದ್ಧಿ ಒಂದು ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸಮೀಪಿಸಿದರೆ, ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಅದೇ ಸತ್ಯವನ್ನು ಥಕ್ಕನೆ ಹಾರಿ ತಲುಪಬಹುದು, ಅಂತಃಸ್ರೋತದಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುತ್ತ ಸತ್ಯದ ಅಂತರಂಗವನ್ನೇ ಕೈಹಿಡಿಯಬಹುದು. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಎರಡು ಕಣ್ಣುಗಳೆಂದೇ ಆನಂದವರ್ಧನ ಹೇಳಿದ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಈ ಕುರಿತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತಾ 'ಒಂದೇ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಸತ್ಯದ ಪೂರ್ಣದರ್ಶನವಾಗಲಾರದು' ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚರ್ಚೆಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ, ಅದು ಇಲ್ಲಿಯ ಉದ್ದೇಶವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹೇಳಲೇಬೇಕಾದ ಮಾತೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪ, ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನ, ಕಾವ್ಯದ ಕಾರ್ಯಗಳ ಕುರಿತು, ನಡೆದಿರುವ ದೀರ್ಘ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬಗೆಗಳಿಂದಲೂ ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ವಿರೋಧಿಯಾದ ವಿಚಾರಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. 'ಅಂತರ್ಭಾವ ವಾದ'ಗಳು ಮಂಡಿತವಾಗಿವೆ. ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತ ವಿರೋಧಿಯಾದ ಭಟ್ಟನಾಯಕನಂತೂ 'ಕಾವ್ಯೇ ರಸಯಿತಾ ಸರ್ವೋ ನ ಬೋದ್ಧಾ ನ ನಿಯೋಗಭಾಕ್' ('ಸರ್ವರಿಗೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವುದು ರಸಾಸ್ವಾದವೇ ಹೊರತೂ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಲ್ಲ, ನಿಯೋಗವೂ ಅಲ್ಲ.' ನಿಯೋಗವೆಂದರೆ ಕರ್ತವ್ಯದ ಕುರಿತ ಆಜ್ಞೆ) ಎಂದು ಸಾರಿದ. ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಇತಿಹಾಸ, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಂದ ಪಡೆಯಬಹುದು. ನಿಯೋಗಕ್ಕೆ ವೇದಗಳೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಿವೆ. ಭಾವಕತ್ವ, ಭೋಜಕತ್ವ 'ವ್ಯಾಪಾರ'ಗಳಿಂದ ರಸಪರಿಣಾಮವನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದೆಂದು ಧ್ವನಿ ವಿರೋಧಿಗಳ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ 'ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿ'ಯನ್ನು ಇವರು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಭಾಮಹ ಮುಂತಾದವರು ಅದು ಚತುರ್ವಿಧ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಜಿನಸೇನಾಚಾರ್ಯ ಒಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವು 'ತ್ರಿವರ್ಗಫಲ'ವನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲುದು, ಆದರೆ ಅದು ಮೋಕ್ಷಕಾರಕವಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಹೇಮಚಂದ್ರಸೂರಿಯ ಶಿಷ್ಯರಾದ ರಾಮಚಂದ್ರ ಮತ್ತು ಗುಣಚಂದ್ರಸೂರಿ ರಸವು 'ಲೌಕಿಕ' ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯವು ಸುಖಾತ್ಮಕ ಅನುಭವವನ್ನಲ್ಲದೆ ದುಃಖಾತ್ಮಕ ಅನುಭವವನ್ನೂ ನೀಡುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ಅಲೌಕಿಕವಾಗಲಾರದು ಎಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಿದ್ಧಿಚಂದ್ರಜ್ಞಾನಿ ಮಮ್ಮಟನನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ ಖಂಡನ'ವನ್ನು ಬರೆದ. ಕಾವ್ಯಾನಂದ ಅಥವಾ ರಸಾನುಭವವು ಯಾವುದೇ ಲೌಕಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಷ್ಟೇ ಸಹಜ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೆಂದು ಅವನ ವಾದದ ಸಾರ. (ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿ ಇದು ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕ ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳ ಭಾರತೀಯ ರೂಪವೆಂಬಂತಿದೆ. ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರೆಂದು ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ವಿಚಾರಗಳ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ತೋರುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ಅಷ್ಟೇ.)

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಳು 'ರಮಣೀಯತೆ'ಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನು 'ರಮಣೀಯ' ಎಂದರೆ 'ಲೋಕೋತ್ತರವಾದ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಸಂಗತಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. 'ಚಂದ್ರಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದ ಸೂರ್ಯಕಿರಣಗಳಂತೆ' ('ಸೂರ್ಯಾಂಶವ ಇವೇಂದೌ') ಅರ್ಥಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯ ರಮಣೀಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂದು ರಾಜಶೇಖರ

ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ಅರ್ಥ' ಇಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ವಾದದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಗ್ಗುಲೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯವು 'ಅವಿಚಾರಿತ ರಮಣೀಯ'ವೆಂಬ ಮಾತು. ಕಾವ್ಯದ ರಮಣೀಯತೆ ಅವಿಚಾರಿತವಾದುದಾಗಿದ್ದರೆ ಅದೇನೂ ಮೌಲಿಕವಾಗಿ ಉಳಿಯಲಾರದು. ವಸ್ತುತಃ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಗತಿಗಳು ಬಹುಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಎಳೆಯಲ್ಪಡುತ್ತವಾದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದ್ದು 'ವಿಚಾರಿತ, ಶೋಧಿತ ರಮಣೀಯತೆ'ಯೆಂದೇ ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಆಂತರಂಗಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೆ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ 'ಕಾವ್ಯ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುತ್ತದೆ, ಕೆಟ್ಟದನ್ನು ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ' ಎಂಬಂಥ ಟೀಕೆಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಿ ಕಾವ್ಯದ ಕಲಾಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ, ಅದರ ದರ್ಶನದ ಮಹತ್ತನ್ನೂ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತು. ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ಶಕ್ತಿ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ಅಗಣಿತ. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅಪಾರ ಅರ್ಥಗಳು ಲಭಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಭಾಸ್ಪರ್ಶ ಲಭಿಸಿದರೆ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಕೊನೆ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆನಂದವರ್ಧನ 'ನ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ವಿರಾಮೋಽಸ್ತಿ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಇದು ಗಾಢವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ವಾಕ್ಯ. ಕಾವ್ಯವೊಂದರ ಅರ್ಥ ಪರಂಪರೆ ಅಖಂಡವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಅರ್ಥವೂ ಅಂತಿಮವಾದುದಲ್ಲ. ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತವು ತಲುಪಿದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಶಿಖರಬಿಂದುವಿದು ಎನ್ನಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದ 'ಧ್ವನಿ'ಯು ಈವರೆಗಿನ ಎಲ್ಲಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಂದಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬಲ್ಲುದು. ಆ ಎಲ್ಲಾ ಅರ್ಥಗಳನ್ನೂ ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯವು ವಿಶ್ರಮಿಸದೇ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿರುವುದೆಂಬ ಈ ಚಿಂತನೆ ಕಾವ್ಯದ ರಸಾನುಭವವು ಕೂಡ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರಬಲ್ಲುದೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಈಗ ಭರತನ ವಿಚಾರವನ್ನು ನೆನೆಸಿಕೊಂಡರೆ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಗೊಂದಲ ಉಂಟಾಗುವಂತಿದೆ. ಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗನಾದ ಭರತನು ಕಾವ್ಯ (ನಾಟ್ಯ) ಧರ್ಮಾರ್ಥ ಸಾಧಕವಾಗಿರಬೇಕು, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗಬಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಬೇಕು ಎಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ.

> ಧರ್ಮಮರ್ಥ್ಯಂ ಯಶಸ್ಯಂ ಚ ಸೋಪದೇಶಂ ಸಸಂಗ್ರಹಮ್
> ಭವಿಷ್ಯತಶ್ಚ ಲೋಕಸ್ಯ ಸರ್ವಕರ್ಮಾನುದರ್ಶಕಮ್
>
> (ಭರತ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ೧.೧೪)

ಮುಂದೆಯೂ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಇಂಥ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ತೀರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವವಾಗಬಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವ ಬೋಧೆಗಳೂ, ನೀತಿವಿಚಾರಗಳೂ ಗೂಢವಾಗಿದ್ದು ರಸಿಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅವು ಪ್ರೇರಿಸಬಹುದಾದ್ದು ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕಾವ್ಯವು "ಬುದ್ಧಿಂ ವಿವರ್ಧಯತಿ, ಸ್ವಪ್ರತಿಭಾಂ ಏವ ತಾದೃಶೀಂ ವಿತರತೀತ್ಯರ್ಥಃ", ಅಂದರೆ "ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಬೆಳಸುತ್ತದೆ; ಸಹೃದಯನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೇ ಆ ಬಗೆಯದಾಗಿ ಅಳವಡಿಸುತ್ತದೆ." ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂಲತಃ ಒದಗುವುದು ರಸಾನುಭವವೇ. ಅದರಿಂದಲೇ, ಅದರೊಂದಿಗೇ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೂ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಒದಗುವ ಈ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಮಹತ್ತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ರಸಪ್ರಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದು ಅಗತ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಬೇಕೆಂಬ ವಿಚಾರವೂ

ಅವರದಾಗಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯ ಕೊಡುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಒದಗಿಸುವ ಜ್ಞಾನವನ್ನಲ್ಲ, ಅನುಭವಪೂರ್ಣ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಭರತನ ಕಲಾದರ್ಶ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತದ ವಿಚಾರವನ್ನು ದ್ವಂದ್ವವಿಲ್ಲದೆ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾದ ಬಗೆ, ಇಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ರಸಾನುಭವ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆಯಾದ್ದರಿಂದ 'ಕಾವ್ಯಮಾನಂದಾಯ' ಎಂಬ ಸೂತ್ರ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯಾನಂದವು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸಹೋದರನೆಂಬ ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನ ವಿಚಾರವನ್ನೂ ('ರಸಗಂಗಾಧರ') ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ರಸಾನುಭವವು ಲಘುಮನರಂಜನೆಯಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಈ ವಾಕ್ಯದಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಅದು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವೇ ಅಲ್ಲವಾದರೂ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಕಿಂಚಿದೂನವಾಗಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಸಮೀಪ' ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾದುದು ಒಂದು ಕ್ರಮವಾದರೆ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದ ಸಹೋದರತ್ವವು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದ ಸಾಮ್ಯ, ಸಖ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾದದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆ. ಇದೂ ಕೂಡ ನಿಲುಗಡೆಯಿಲ್ಲದ ವಾದವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಆಗಾಗ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪೂರ್ಣಜೀವನದ ಗಂಭೀರಮೌಲ್ಯಗಳ ಅನುಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಆಂತರಿಕ ಆನಂದವೇ ಈ ರಸಾನುಭವದ ಸ್ವರೂಪ ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳ ನಿದರ್ಶನದೊಂದಿಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಲ್ಲಿ ಈ ಚಿಂತನೆ ಇನ್ನೂ ಸ್ಫುಟವಾದ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆಯಿತು. ಆತನದು ರಸವಿವೇಚನೆಯ ಆಂತರಿಕ ದೃಷ್ಟಿ, ದಾರ್ಶನಿಕ ದೃಷ್ಟಿ. ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಆನಂದಾನುಭವ ಅವನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಪಡೆಯಿತೆನ್ನಬೇಕು. 'ಅಪೂರ್ವಂ ಯದ್ವಸ್ತು ಪ್ರಥಯತಿ ವಿನಾ ಕಾರಣ ಕಲಾಂ'—ಎಂದು ಮೊದಲಾಗುವ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಸೂಚಿಸುವ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಶ ಕಾವ್ಯ ಯಾವ ಕಾರಣವನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ತನಗೆ ತಾನೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಅಪೂರ್ವ ವಸ್ತುನಿರ್ಮಾಣ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇದು ಶಿಲಾಸದೃಶವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನು ರಸಪೂರ್ಣವಾಗಿಸುವುದು, ಸಾರವತ್ತಾಗಿಸುವುದು ಎಂದು ಅವನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಕುರಿತು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯವೂ, ಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ಸಕಾರಾತ್ಮಕ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆದಿದೆಯೆಂದು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವುದೇ ಈವರೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ತತ್ತ್ವಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತವೆ, ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು, ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ರಸಬಿಂದುಗಳನ್ನು, ಒಟ್ಟು ಸಂದೇಶವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಲಾಯಿತಾದರೂ ಅನ್ವಯದ ವಿಮರ್ಶೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವಿವೇಚನೆಯ ರೀತಿಯೇ ಭಿನ್ನವಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಯ ರಹಸ್ಯಮಯತೆಗೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಅಸೀಮ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನೊದಗಿಸಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಸಹೃದಯನ ಕಾವ್ಯಾಸ್ವಾದನೆಗೂ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೀಡಲಾಯಿತು. ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ 'ಕಾರಯಿತ್ರೀ' ಆದರೆ ಸಹೃದಯನದು 'ಭಾವಯಿತ್ರೀ' ಪ್ರತಿಭೆ. ಕಾವ್ಯದ ಓದು ಕೂಡ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಒಂದು ಆಹ್ವಾನ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ಚಕ್ರ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯ. ಕಾವ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯ ರೀತಿಗಳೂ ಅನಂತವಾಗಿರಬಲ್ಲುವು. ಕಾವ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಅಂತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು —ಕವಿ, ಕಾವ್ಯ, ಸಹೃದಯ ಈ ಮೂರೂ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಸತ್ಯವೇ. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವು ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ವಿದ್ಯಮಾನವಾಯಿತು.

ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೆಂದು ನಾವು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು

ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ 'ಪ್ರಬಂಧ ಧ್ವನಿ'ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಬಂಧ ಧ್ವನಿಯ ಕುರಿತು ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ. ನೀಡುವ ವಿವರ ಹೀಗಿದೆ:

"ಪದಗಳು ಹೇಗೆ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆಯೇ ವಾಕ್ಯವು ಕೂಡ ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವುಳ್ಳ ಅನೇಕ ವಾಕ್ಯಗಳು ಸೇರಿ ಒಂದು 'ಸರ್ಗ', 'ಸಂಧಿ', 'ಆಶ್ವಾಸ' ಅಥವಾ 'ಪ್ರಕರಣ'ವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಅನೇಕ 'ಸರ್ಗ'ಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತತ್ತ್ವತಃ ವಾಕ್ಯವು ಹೇಗೆ ಅಖಂಡವೋ, ಒಟ್ಟು ಕಾವ್ಯವೂ ಹಾಗೆಯೇ ಅಖಂಡ; ಅದೊಂದು "ಏಕಘನ". ಅದನ್ನು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವುದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಕ್ಲೇಶವಿಲ್ಲದೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ. ಒಟ್ಟು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಒಂದು ಧ್ವನಿ ಹೊರಡುತ್ತದೆ; ಅದನ್ನೇ ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು. ಇದರ ಆಸ್ವಾದವೇ ಕಾವ್ಯದ ಪರಮಪ್ರಯೋಜನ. ಕಾವ್ಯಶರೀರದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಹೊರಡುವ ಧ್ವನಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಇದರ ಅಂಗಗಳಾಗಿ, ಅಂಶಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತವೆ" (ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ, ೧೯೬೧, ೩೦೫).

ಈ ವಿವೇಚನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಬಿಡಿ ಪದ್ಯಕ್ಕೇ ಮುಗಿಸಿಬಿಡಬಾರದು ಎಂದು ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ. ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನೋ, ಪದ್ಯವನ್ನೋ ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಗುಣೀಭೂತವೆಂದೋ, ಅಸ್ಫುಟ ಎಂದೋ ತೋರಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಟ್ಟುಕಾವ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಆಗ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವದ ಅಂಶವಾಗಿ ಆ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿಗೆ ವ್ಯಂಜಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಕಂಡುಬರಬಹುದು. ಮುಕ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ವಾಕ್ಯ ಅಥವಾ ಒಂದೇ ಪದ್ಯದ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಉಚಿತ ವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಪೂರ್ಣ ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಅನೇಕಾನೇಕ ವಾಕ್ಯಗಳ, ಭಾವನೆಗಳ, ದೃಶ್ಯಗಳ ಜೋಡಣೆಯಾಗಿದ್ದು ಆ ಪ್ರಬಂಧದುದ್ದಕ್ಕೂ ಅಖಂಡವಾಗಿರುವ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾದುದು ಅಗತ್ಯ. ಇದನ್ನು 'ಅಖಂಡ ಧ್ವನಿ', 'ಪ್ರಬಂಧರಸ', 'ಪರ್ಯಂತ ರಸ' ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಂದಲೂ ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪುನಃ ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ.ಯವರನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದಾದರೆ,

"ಅನೇಕ ಮಂದಿ ಗಾಯಕರೂ, ವಾದನಕಾರರೂ ಸೇರಿ ನುಡಿಸುವ ಮೇಳ ಸಂಗೀತವನ್ನು, 'ವಾದ್ಯಬೃಂದ'ವನ್ನು ಬಲ್ಲೆವಷ್ಟೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ವಾದ್ಯದ (ಅಥವಾ ಕಂಠದ) ಸ್ವರ ಸ್ವರವೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಒಂದೇ ಗುರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಸಾಗಿ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದರೂ ಏಕಾತ್ಮಕವಾದ ಗಾನರಸವನ್ನು ಸೂಸುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ರೀತಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಅದರ ವರ್ಣಗಳಿಂದ, ಪದಗಳಿಂದ, ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ, ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಿಂದ, ಪಾತ್ರ ಸಂಮಿಳನದಿಂದ ಅಲಂಕಾರಾದಿ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಅಂಶಧ್ವನಿಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇವು ಬಹುರೂಪಿಗಳಾದರೂ, ಔಚಿತ್ಯವೆಂಬ ನಿಯಮವು ಇವುಗಳಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ವಿರೋಧಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯಿಸಿ, ಒಂದರಿಂದ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಿ, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಏಕಾಭಿಮುಖವಾಗಿ ತಿರುಗಿಸಿ, ಇಲ್ಲಿಯ ವಿವಿಧ ವೈಚಿತ್ರ್ಯದಿಂದಲೇ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಒಟ್ಟು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅಖಂಡಧ್ವನಿಯೇ ಪ್ರಬಂಧರಸ" (ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ, ೧೯೬೧, ೪೬೩).

ಈ ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿ, ಪ್ರಬಂಧರಸದ ಆಕರ-ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ. ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂಬ ಪ್ರಜ್ಞಾವಿಶೇಷ, ದರ್ಶನವರ್ಣನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯಿಂದ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ಭಾವಜ್ಞಾನಕೋಶ ಇವೆಲ್ಲವೂ

ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬೆಳಗಬಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯಿಂದ ಹೊಮ್ಮುವ ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿಯು ಅದರೊಳಗೆ ಆದ್ಯಂತವಾಗಿ ಹರಿಯುತ್ತಿರುವ ತತ್ವಮಥನ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಾದುದರಿಂದ, ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದ 'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ'ಯ ಹಿಡಿಗಟ್ಟನ್ನೂ ಅದು 'ಧ್ವನಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ'. ಆದಕಾರಣ, ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿಯ ಕುರಿತು ವಿವರವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಈ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಮಾತುಗಳು ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಮಾಡಿರುವ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ (೧೯೮೫, ೩೦೯-೩೧೯).

ಆನಂದವರ್ಧನನು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಧ್ವನಿವಿಭಾಗ ಮಾಡಿರುವಂತೆ, ವ್ಯಂಜಕದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಧ್ವನಿ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವರ್ಣಧ್ವನಿ, ಪದಧ್ವನಿ, ವಾಕ್ಯಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧ ಧ್ವನಿಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ವ್ಯಂಜಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮ ಇದಾಗಿದೆ. (ವರ್ಣ, ಪದ, ವಾಕ್ಯ ಮತ್ತು ಇಡಿಯ ಪ್ರಬಂಧ, ಕಾವ್ಯ). 'ಅವಿವಕ್ಷಿತ ವಾಚ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಅನುರಣನ ರೂಪ ವ್ಯಂಗ್ಯ'—ಈ ಎರಡೂ ಧ್ವನಿಪ್ರಕಾರಗಳು 'ಪದ' ಮತ್ತು 'ವಾಕ್ಯ'ಗಳಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆಂದು ಆನಂದವರ್ಧನನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲವಾದರೂ ವಾಕ್ಯವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಮೃದು ಮತ್ತು ಪರುಷವರ್ಣಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಯೋಜನೆಗಳಿಂದ ಕಾವ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ವಿವಕ್ಷಿತ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗೆಯೇ ಪದಧ್ವನಿ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಪ್ರತಿ ಪದವೂ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪದವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಕೋಶದಷ್ಟೇ ಕಾವ್ಯದ ಭಾವಕೋಶವೂ ಮಹತ್ತ್ವದ್ದಾಗಿದ್ದು ಪದವು ಆ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ತನ್ನ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಆ ಪದ ಹೊಳೆಯಿಸುವ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಪದವು ತಂದುಕೊಡಲಾರದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಪದಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅವನ್ನು ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ಕುರುಪತಿ', 'ಉರಗಪತಾಕ' ಎರಡೂ ಪದಗಳು ದುರ್ಯೋಧನನತ್ತಲೇ ಕೈ ತೋರುವವಾದರೂ, ಅವು ಕಾವ್ಯದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಸಮರ್ಥವಾದರೂ, "ಕುರುಪತಿಗೆ ಕೇಡಾದುದೆಂದನು ತನ್ನ ಮನದೊಳಗೆ" ಎಂಬ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ 'ಉರಗ ಪತಾಕ'ನನ್ನು ಇಡಲಾರೆವು ಅಥವಾ "ನೀರೊಳಗಿರ್ದುಂ ಬೆಮರ್ತನುರಗಪತಾಕಂ" ಎಂಬಲ್ಲಿ "ಕುರುಪತಿ"ಯ ಪೀಠಾರೋಹಣ ಮಾಡಲಾರೆವು.

'ವರ್ಣ','ಪದ' ಧ್ವನಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮಾವೇಶಗೊಳ್ಳುವವು. ಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥ ಪಡೆಯಲು ಒಟ್ಟು ವಾಕ್ಯ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ಯಾವುದೇ ವರ್ಣ ಅಥವಾ ಪದವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸದೆ ಇಡೀ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ಇಡೀ ವಾಕ್ಯವೇ ವ್ಯಂಜಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು 'ವಾಕ್ಯಧ್ವನಿ'. 'ದೇವರು ರುಜುಮಾಡಿದನು' (ಕುವೆಂಪು) ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ.

ವರ್ಣ, ಪದ, ವಾಕ್ಯಗಳೆಲ್ಲವೂ 'ಪ್ರಬಂಧ'ದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಡೀ ಕಾವ್ಯದ ಅಖಂಡ ಸೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಇದು 'ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿ'. ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳ ಔಚಿತ್ಯದಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು, ಉದ್ದಿಷ್ಟರಸಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕಥೆಯನ್ನು, ಘಟನೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದು, ಪ್ರಧಾನರಸಗಳನ್ನು ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡುವುದು, ಅಲಂಕಾರಾದಿಗಳನ್ನು ಔಚಿತ್ಯ ಮೀರದಂತೆ ರಸಾನುಗುಣವಾಗಿ

ಬಳಸುವುದು—ಇವೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ರಸಾದಿಗಳು ಧ್ವನಿತವಾಗುವ ಮಾರ್ಗವೆಂದು ಆನಂದವರ್ಧನ ಹೇಳುವಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಬಂಧ ಧ್ವನಿ'ಯ ಸ್ವರೂಪದ ವಿವರಣೆಯಿದೆ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯದ 'ಪ್ರಬಂಧ ಧ್ವನಿ' ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಇಡೀ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ ರಮಣೀಯತೆಯಿಂದ; ಕಾವ್ಯದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಭಾಗದಿಂದಲ್ಲ. ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯದ ಇತರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಮುದಾಯ ಧ್ವನಿ'ಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಬೇಕು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ರಾಮಾಯಣ' ಮತ್ತು 'ಮಹಾಭಾರತ'ಗಳ 'ಪ್ರಬಂಧರಸ' ಯಾವುದೆಂಬ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನೂ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ರಾಮಾಯಣದ ಪ್ರಧಾನರಸ 'ಕರುಣ'ವೆಂದೂ, ಮಹಾಭಾರತದ ಪ್ರಧಾನರಸ 'ಶಾಂತ'ವೆಂದೂ ಅವನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ. ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಯುದ್ಧಗಳಿವೆ, ಇತರ ರಸಗಳೂ ಇವೆ, ಅವೆಲ್ಲವೂ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಭಾವನೆಯಿಂದ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನರಸವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ. ಇದೇ 'ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿ'. ಕುಂತಕನು ಇದನ್ನು 'ಪ್ರಬಂಧ ವಕ್ರತಾ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ಸಮಗ್ರದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿ ನೀಡಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರಬಂಧ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಸಾಧಿತವಾಗುವುದು ಪ್ರಧಾನರಸ.

ಧ್ವನಿ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮೂರು ವಿಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಳಿಸಿಬಿಡಬಹುದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು. "ವ್ಯಂಜಕವಾದ ಅಂಶ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದರೆ ವಸ್ತುಧ್ವನಿ, ಒಂದು ಅಲಂಕಾರ ಧ್ವನಿತವಾಗುವಂತಿದ್ದರೆ ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿ, ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯಿಂದ ರಸಾದಿಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವಂತಿದ್ದರೆ 'ರಸಧ್ವನಿ'—ಈ ಮೂರು ಧ್ವನಿಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸಬಹುದು" (ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಎಚ್., ೧೯೮೫, ೩೨೦).

'ರಸ' ಭರತನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮೀರಿ, ನಾಟ್ಯರಸಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ರಮಣೀಯಾರ್ಥವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಕಾವ್ಯವೇ ಇರಲಿ, ನಾಟಕವೇ ಇರಲಿ—ರಸಾದಿಗಳೇ ಜೀವಭೂತಗಳೆಂದು ಆನಂದವರ್ಧನ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಮುಂದುವರಿದು 'ರಸೇನೈವ ಜೀವತಿ ಕಾವ್ಯಂ, ನ ಹಿ ತಚ್ಛೂನ್ಯಂ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಧ್ವನಿಯ ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಿದ್ದರೂ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವು 'ರಸ'ದಲ್ಲಿಯೇ ಐಕ್ಯಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ('ರಸಯೇವ ವಸ್ತುತ ಆತ್ಮಾ, ವಸ್ತ್ವಲಂಕಾರ ಧ್ವನೀತು ಸರ್ವಥಾ ರಸಂ ಪತಿ ಪರ್ಯವಸ್ಯತೇ') ಹಾಗೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದು 'ರಸಧ್ವನಿ'. ಶಬ್ದ ಶಕ್ತಿ ಮೂಲದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಅಲಂಕಾರಧ್ವನಿಯೂ, ವಸ್ತು, ಆಲೋಚನೆ, ಆಂತರಿಕ ವಿಚಾರಗಳ ವಿವಿಧಸ್ತರಗಳನ್ನು ಚಿಂತನಶೀಲತೆಯಿಂದ, ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಹರಡುತ್ತಾ ಅನುಭವ ಗೋಚರವಾಗಿಸುವ ವಸ್ತುಧ್ವನಿಯೂ ರಸಾನುಭವದ ಆನಂದದಲ್ಲಿಯೇ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುವುದು. ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಕಡೆಗೆ 'ರಸಧ್ವನಿ'ಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತವೆ.

'ಪ್ರಬಂಧ ಧ್ವನಿ'ಯ ಕುರಿತು ಈವರೆಗೂ ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದುದರ ಉದ್ದೇಶವಿಷ್ಟೇ: ಕಾವ್ಯದ ಅಖಂಡತ್ವವನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ತತ್ತ್ವ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೊಂದು ಅಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಈ ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಥವಾ ಹಾಗಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಈವರೆಗಿನ ವಿಚಾರಸಂಗ್ರಹದಿಂದ ನಮ್ಮ 'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ'ಯ ಹಿಡಿಗಟ್ಟು ಸೂಚಿಸುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ಧ್ವನಿಯು ಸಾಕಷ್ಟು ಹತ್ತಿರದಿಂದಲೇ ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. 'ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿ'ಯ ಕುರಿತ ತೀರ ವಿವರವಾದ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಕಾಣದಿರುವುದು

ಕೌತುಕದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆನ್ವಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯದಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಬಿಡಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, 'ಇಡಿ' ಅಥವಾ ಸಮಗ್ರಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಪರಿಕರಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿವೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ದುರ್ದೈವವಶಾತ್ ಅಲಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ತ್ವದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ 'ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನ'ಕಾರರೂ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಬಂಧಗುಣದ ಬಗೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದರೆನ್ನುವುದು. ಭಾಮಹ ತನ್ನ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಿಕಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

> ಭಾವಿಕತ್ವಮಿತಿ ಪ್ರಾಹುಃ ಪ್ರಬಂಧ ವಿಷಯಂ ಗುಣಂ।
> ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾ ಇವ ದೃಶ್ಯಂತೇ ಯತ್ರಾರ್ಥ ಭೂತ ಭಾವಿನಃ ॥

(ಭಾಮಹ, ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ, ೩-೫೩)

ಭಾವಿಕತ್ವವು ಇಡಿಯ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಆವರಿಸಿರುವ ಗುಣ. ಭೂತ, ಭವಿಷ್ಯತ್ತಿನ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಅದು ಈಗ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಾಣುತ್ತಿರುವಂತೆ ವರ್ಣಿಸಬಲ್ಲದು. ಇದು ಇತರ ಅಲಂಕಾರಗಳಂತೆ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಲ್ಲ, ಇಡಿಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಬಂಧ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದು. 'ಭಾವಿಕಾಲಂಕಾರ'ವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಮೂರು ಬಗೆಗಳು:

೧. ಚಿತ್ರೋದಾತ್ತಾದ್ಭುತಾರ್ಥತ್ವಮ್

೨. ಕಥಾಯಾಃ ಸ್ವವಿನೀತತಾ

೩. ಶಬ್ದಾನಾಕುಲತಾ

ಚಿತ್ರದಂತೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತಿರಬೇಕು, ಉದಾತ್ತವಾದುದಾಗಿರಬೇಕು, ಅದ್ಭುತ ಅರ್ಥದಿಂದ ಒಡಗೂಡಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಮೊದಲ ಸೂತ್ರ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕಥೆ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗೆ ಎಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸುಗಮವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕು ಮತ್ತು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಮೂರನೆಯ ಸೂತ್ರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಶಬ್ದಗಳು ಅನಾಕುಲವಾಗಿರಬೇಕು, ಅಂದರೆ, ಅಹಿತಭಾವ, ವ್ಯಾಕುಲತೆ ಹುಟ್ಟಿಸಬಾರದು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಇಡೀ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಮಾತುಗಳೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಈ ಚರ್ಚೆ ವಿಶೇಷ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಮುಂದುವರಿಯಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಭಾಮಹ, ಉದ್ಭಟ, ಮಮ್ಮಟರ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಬರುತ್ತ ಸಂಕುಚಿತಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಕಾಣಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಇಡೀ 'ಪ್ರಬಂಧ'ವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾದ ಅಲಂಕಾರದ ಕುರಿತು ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಕುರಿತು ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಮಾಡಿರುವ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಹೀಗಿದೆ:

"... ಭಾವಿಕಾಲಂಕಾರದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅಲಂಕಾರಿಕರಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಹೇಮಚಂದ್ರ ಇದನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಅಲಂಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಅಗತ್ಯ ಕಾಣದೆ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸೇರಿಸಬಹುದೆಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಕಾರಣವೆಂದರೆ ಭಾಮಹ ಹೇಳಿದ 'ಪ್ರಬಂಧ ಗುಣ' ಎಂಬ ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮುಂದಿನ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿ ಅದನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೇ ಹೋದದ್ದು. ಇಡೀ ಕಾವ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಓದಿ ಮುಗಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಓದುಗನ ಮನಸ್ಸು ಅದರ ಒಟ್ಟು ಅನುಭವದ ಪರಿಭಾವನೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಇಡೀ ಕಾವ್ಯವೇ ಒಂದು 'ಪ್ರತಿಮೆ'ಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಿ. ಡೇ ಲೂಯಿ 'ಇಡೀ ಕಾವ್ಯವೇ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಕಾವ್ಯವನ್ನೇ ಕುರಿತ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆ ಅಥವಾ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಭಾವಿಕಾ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಇದು ತುಂಬಾ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆನಂದವರ್ಧನ ಹೇಳುವ 'ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿ' ಅಥವಾ ಕುಂತಕ ಹೇಳುವ 'ಪ್ರಬಂಧ ವಕ್ರತೆ'— ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂವಾದಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದನ್ನು ಕರೆಯುವುದಾದರೆ 'ಪ್ರಬಂಧಾಲಂಕಾರ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಪ್ರಬಂಧಗುಣ ಎಂದು ಆತ ಹೇಳಿರುವುದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಎಂದು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು" (ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಎಚ್., ೧೯೮೫, ೨೦೨).

ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಕಂಡ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಘನವಾದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ನಿವೇದಿಸುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಗಳ ಭಾಗಗಳು. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಋಷಿ ರಾಮಾಯಣ ಬರೆಯುವ ಮೊದಲು ನಾರದನನ್ನು ಕೇಳಿದನಂತೆ:

> ಕೋನ್ವಸ್ಮಿನ್ ಸಾಂಪ್ರತಂ ಲೋಕೇ
> ಗುಣವಾನ್ ಕಶ್ಚ ವೀರ್ಯವಾನ್
> ಧರ್ಮಜ್ಞಶ್ಚ ಕೃತಜ್ಞಶ್ಚ
> ಸತ್ಯವಾಕ್ಯೋ ದೃಢವ್ರತಃ
>
> (ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣ, ೧-೨)

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ನಾರದ ಶ್ರೀರಾಮನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂಥ ಪುರುಷೋತ್ತಮನ ಕುರಿತು ಬರೆಯಲು ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಉದ್ಯುಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸರ್ವಕಾಲಕ್ಕೂ ಆದರ್ಶವಾಗಬಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೊಂದನ್ನು ಆದರ್ಶವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ತಹತಹ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯದಾಯಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ರಾಮನಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿತೋ, ರಾಮನಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೋ ಎಂಬುದು ಯೋಚಿಸಿದಷ್ಟೂ ಜಟಿಲವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ 'ದರ್ಶನ ಹೃದಯ' ಅಂಥದೊಂದು ಕಾವ್ಯನಾಯಕನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ತವಕ ತೋರಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗಿಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. (ಮುಂದೆ ಅಡಿಗರು ಹೊಸ ಬಾಳಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಂಥದೊಂದು ಭೂಮವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಕನಸು ಕಂಡರು. ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾದೀತೆ? ಎಂಬ ಸಂಕಟವೇ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಭೂಮಿಕೆಯಾಯಿತು. ಅಡಿಗರಿಗೆ ರಾಮ ಪುರುಷೋತ್ತಮನಾಗಿ ಕಂಡರೆ ವರ್ತಮಾನದ ಹೀರೋಗಳು ಟೊಳ್ಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ.)

ಕಾಳಿದಾಸನೂ 'ರಘುವಂಶ' ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯುವಾಗ ರಘುವಂಶದ ಅರಸರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳ ಕುರಿತು ಕೇಳಿ 'ತದ್ಗುಣೈಃ ಕರ್ಣಮಾಗತ್ಯ ಚಾಪಲಾಯ ಪ್ರಚೋದಿತಃ' ಎಂದು ಕಾವ್ಯಕಾರಣ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಮನೆತನವೊಂದರ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತಾ ಕಾಳಿದಾಸನೂ ಆದರ್ಶ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ಹುಡುಕಾಡಿದವನೇ. ಆದರೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮ ಆದರ್ಶ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಸೀತಾ ಪರಿತ್ಯಾಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನವನ್ನೂ, ರಾಜಧರ್ಮವನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಬಹುದಾದ ವಿವೇಕಯುತ ಮಾರ್ಗದ ಆಯ್ಕೆ ಅವನದಾಗಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಅಂಥದೊಂದು ಸಮನ್ವಯ ಮಾಡಿದ ಭರತನ ಕುರಿತು ಆದರವಿದೆ. 'ರಘುವಂಶ'ದಲ್ಲಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಬಾಯಿಯಿಂದ 'ತನ್ನ ಮಾತು'ಗಳನ್ನು ಕವಿ ಆಡಿಸಿರುವ ಬಗೆ ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದೆ, ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ 'ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವಾದ'ದ ರೀತಿ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. 'ಕುಶೇಧ್ಮಾಹರಣಾಯ'

(ದೂರ್ವೆ ಕೀಳಲು) ಬಂದ ವಾಲ್ಮೀಕಿ 'ಅಳುವಿನ' ದನಿ ಕೇಳಿ 'ರುದಿತಾನುಸಾರಿ'ಯಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದಾಗ ಕಂಡವಳು ಸೀತೆ. ಅವಳ ಕಥೆ ಕೇಳಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಹೊರಡಿಸುವ ಉದ್ಗಾರವಿದು:

"ಉತ್ಖಾತ ಲೋಕತ್ರಯ ಕಂಟಕೇಽಪಿ
ಸತ್ಯಪ್ರತಿಜ್ಞೇಽಪಿ ಅವಿಕತ್ಥನೇಽಪಿ
ತ್ವಾಂ ಪ್ರತ್ಯಕಸ್ಮಾತ್ ಕಲುಷಪ್ರವೃತ್ತೌ
ಅಸ್ತ್ಯೇವ ಮನ್ಯುಃ ಭರತಾಗ್ರಜೇ ಮೇ"

(ಕಾಳಿದಾಸ, ರಘುವಂಶ, ೧೪-೭೩)

ಲೋಕತ್ರಯಗಳ ಕಂಟಕ ನಿವಾರಿಸಿದ, ಸತ್ಯಪ್ರತಿಜ್ಞನೂ, ಅವಿಕತ್ಥನೂ (ಆತ್ಮಶ್ಲಾಘನೆ ಮಾಡದವನು) ಆದ "ಭರತಾಗ್ರಜ" ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಕಲುಷಪ್ರವೃತ್ತನಾದನೆಂದು ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ನುಡಿ. ರಾಮನ ದೋಷವನ್ನು ತೋರುತ್ತಲೇ ಭರತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅಗಾಧವಾಗಿ ಬೆಳಗಿ ಬಿಡುವ ಈ ಸಾಲುಗಳು ಕಾಳಿದಾಸನ 'ದರ್ಶನ'ದ ವಾಕ್ಯರೂಪ. ಇದನ್ನು ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಬಾಯಿಂದಲೇ ಹೊರಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕಾಳಿದಾಸನ ಪ್ರತಿಭೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಪಾತ್ರದೊಡನೆ ಸೆಣಸಾಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಯನ್ನಿಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. 'ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಕಲುಷ ಪ್ರವೃತ್ತ'ನಾದನೆಂಬ ಮಾತಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು. 'ಅಕಸ್ಮಾತ್' ಎಂಬುದು ಸಮಾಧಾನ ಪಡಿಸುವ ಉದಾರತೆಯ ಮಾತಿನಂತೆ ತೋರುತ್ತಲೇ, ಅದು ರಾಜತ್ವದ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನೂ ನೆನಪಿಸುವಂತಿದೆ. ರಾಮನ ಪುರುಷೋತ್ತಮತ್ವ ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತದೆ, ಅವನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕವಿಯಿಂದಲೇ! ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಬಗೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನಕರವಾದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಪ್ರಸ್ತಾಪಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ, ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲೂ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಗಳ ಸಂಬಂಧವೇ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳ ವಸ್ತುವನ್ನೂ, ವಿವೇಚನೆಯನ್ನೂ ರೂಪಿಸುವ ಭಿತ್ತಿ. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಆಂಗ್ಲಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಕಾವ್ಯಚರ್ಚೆ ಅಂಥ ಧಾರೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಗುರುತಿಸುವ ಮೂಲಕ ಮುಖ್ಯ ಹಂತವೊಂದನ್ನು ತಲುಪಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಮೂಡುವ ಕಾವ್ಯಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಗುರಿಯತ್ತ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನಿಡಲಾಗಿದೆ.

❖

೭. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧ: ಮಾದರಿಗಳು

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿರುವ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಬಂಧ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗಿಟ್ಟು ಅಭ್ಯಸಿಸಲಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಾತೀತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದಂತಿರುವ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ತತ್ತ್ವಸಂವಾದಗಳು ಮಹತ್ವದವಾಗಿವೆ. ಇದುವರೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಒಡಮೂಡುವ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಗುರಿ ಹೊಂದಲಾಗಿದೆ.

ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಕೈಕೊಂಡ ಅಧ್ಯಯನವಿದು. ನಾವು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಲಾರಂಭಿಸಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಈ ಬಗೆಯವು: 'ತನ್ನ ಕಾಲದ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ಣಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಸಾಹಿತಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ' ಎಂದು ಲೀವಿಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದೆಂದರೇನು? ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಸಾಹಿತಿಯು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಗಾಢ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ, ತತ್ತ್ವದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸದಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೆ? ಅವನದ್ದಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೊಂದು ಅವನ ಬರಹಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಿರಬಹುದಲ್ಲವೆ? ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ, ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪ ಎಂತಹದು? ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳ ರಸ ಎಂದಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ನೆಲೆ ಯಾವುದು? ತತ್ತ್ವಾಂಶಗಳು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಬಗೆಯಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಆತ್ಯಂತಿಕ ಸತ್ಯವೆನ್ನಬಹುದಾದ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾರ್ಯವೇ? ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಹೊರಡುತ್ತದೆಯೋ? ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯವೊಂದಕ್ಕೆ ತತ್ತ್ವಗಳು ಸಿದ್ಧಾಂಶಗಳೋ ಅಥವಾ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳೋ? ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ಹಂಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ವಾದಿಸುವವರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದಲ್ಲವೆ?

ಈವರೆಗಿನ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನ ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಕುರಿತು ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದೆ. ಕೃತಿಯ 'ಭೇದಕತೆ'ಯ ಆಳ ಮತ್ತು 'ತಲುಪುವ ವಿಸ್ತಾರ' (Depth of penetration and Scope of reach)ಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ, 'ಮೇಜರ್' ಕವಿಯ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಸಂವೇದನೆಯಾಗಿ, ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಾಗಿ, 'ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ' ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಹೊಮ್ಮುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಯಿತು. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬೆರೆತುಹೋಗುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯುಳ್ಳ ಆಕೃತಿ ಪರೀಕ್ಷೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಕೃತಿಯ ಸಾಂದ್ರತೆ, ವಸ್ತು ಸಂವಾದದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ವರ್ಧಿಸಬಲ್ಲ ಅಂಗಾಂಶ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಮಾದರಿಗಳ ಸ್ಥೂಲಸ್ವರೂಪ ಹೀಗಿದೆ.

೧. ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕಾವ್ಯ

೨. ಭಾವಪ್ರಧಾನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕಾವ್ಯ

೩. ಶೋಧನಪ್ರಧಾನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕಾವ್ಯ

೪. ಅನುಭಾವಿ ಕಾವ್ಯ

ಈ ವಿಂಗಡಣೆಗಳೊಳಗೆ ಪುನಃ ಉಪಗುಂಪುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಗುಂಪುಗಳೊಳಗಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು. ಈ ಮಾದರಿ-ಉಪಮಾದರಿಗಳ ರೇಖಾಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಧಾನ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಈ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಗೃಹೀತವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಕಾವ್ಯತ್ವವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಈ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಒದಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕವಿತೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ಕವಿತೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು ನಾವಿಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಮಾದರಿಗಳ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದವು. ಕಾವ್ಯ ನೀಡುವ ಅನುಭವ, ಕಾವ್ಯದ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯ, ಅದರ ಛಂದೋಸ್ವರೂಪ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಅಂಶಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಕೃತಿ ನಿಜಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯವೇ, ಅಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ತೀರ್ಮಾನಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಪಕ್ಕಾ ಚೌಕಟ್ಟು ಎನ್ನಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಒಂದು ರಚನೆ ಕವನವೆಂಬುದನ್ನು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುವ ಅನೇಕ ಅಂತರ್ಗತ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಸಹೃದಯರು, ವಿಮರ್ಶಕರು, ಮೀಮಾಂಸಕರು ಕಾವ್ಯತ್ವವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿರುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ, ಪ್ರಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ಕೃತಿಗಳ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪ ವಿವೇಚನಗ್ರಯಲೆಳಸಿದೆ. ತಾನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿರುವ ಅಥವಾ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುವ ತತ್ತ್ವಾಂಶಗಳ ಮೌಲಿಕತೆಯಿಂದಲೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣ ಎರಡು ಮೂಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ.

ಅ. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಮುನ್ನ ಕಾವ್ಯದ 'ಕಲಾಮೌಲ್ಯ' (Artistic Significance as Poetry) ದೃಢಪಟ್ಟಿರಬೇಕು.

ಆ. ಕಾವ್ಯದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡ, ಅಭಿನೀತಗೊಂಡ ಅಥವಾ ಶೋಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯು ವರ್ಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಮುಂದಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಮಾದರಿಗಳ ಹಿರಿಮೆ ಚರ್ಚಿಸಿದೆ.

೧. ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕಾವ್ಯ

ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ (ಈ ವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬರುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ) ಕಾವ್ಯದ ಗಮನ 'ಅರ್ಥ'ದತ್ತ, 'ಅರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿ'ಯತ್ತ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಮ್ಮುವ ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗಿನ ಮಾತು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಮೂಲತಃ ಇದು ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥದ ಕುರಿತು, ಪರಮಾರ್ಥದ ಕುರಿತು, ಪುರುಷಾರ್ಥ ಏನೆಂಬ ಕುರಿತು ನಡೆಸುವ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಂಥ ಅರ್ಥವೊಂದರ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಈ ಕಾವ್ಯದ ಆಶಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಶರೀರದಲ್ಲಿ ಈ ಅರ್ಥ ಹುಟ್ಟಿಬಂದಾಗ ಕೃತಿಯ ಅನುಭವ ಗಾಢವಾದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪಂಪ ಮಹಾಕವಿಯ 'ಆದಿಪುರಾಣ' ಇದಕ್ಕೊಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಕವಿ ತನ್ನ 'ಅರ್ಥ'ವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಕುರಿತ ಮೀಮಾಂಸೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥದ ಅರ್ಥಪರಂಪರೆಯವರೆಗೂ ಅರ್ಥದ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದೆ.

ವಾಗರ್ಥಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯ ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲದ ಅರ್ಥ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ಅದರ ಆಘಾತವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ಲೇಷ ಮೊದಲಾದ ಚಮತ್ಕೃತಿಗಳೂ ಸಹ ನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದವುಗಳೇ. "ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಒಂದು ಸುಸಂಸ್ಕಾರಿತ ಸಮಾಜವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು. ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಾರಯಿತ್ರೀ. ರಸಿಕನದು ಭಾವಯಿತ್ರೀ ಪ್ರತಿಭೆ. ಅಂದರೆ ಇಬ್ಬರೂ ಸಮಾನ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳವರೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯ ಎಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಾದರೂ ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರತಿಭೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡಲಾರದು. ಇಂಥ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದಷ್ಟೂ ಕಾವ್ಯ ಲೌಕಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಾರಣದಿಂದ ಬಡವಾಗುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಅದರ ಗುರಿ. ಒಮ್ಮೆ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಗುರುತು ಹಿಡಿದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ಹೋಗುವ ಹಂಬಲ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ (ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ೧೯೯೫, ಪುಟ ೨). ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿ ಮಾತ್ರ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಅಂಥದೊಂದು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರೇರಣೆ ಉಂಟಾಗಿರಬೇಕು. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರ ಬಯಸಿದ್ದಾದರೂ ಅದನ್ನೇ.

ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣರ "ಶ್ರೀಹರಿ ಚರಿತೆ: ವ್ಯಷ್ಟಿ-ಸಮಷ್ಟಿಯ ನೆಲೆ" ಲೇಖನದಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಬರಹದ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲೊಮ್ಮೆ ಈ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದು, ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಈ ಉಲ್ಲೇಖದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ನೋಟ: (ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೬, ಪುಟ ೨೪೬).

ಅ. ವಿಕಸನದ ಮಾದರಿ: ತತ್ತ್ವ ಕೃತಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಮೈ ಪಡೆಯುತ್ತ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. 'ಸಿದ್ಧಗೊಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ('ಆದಿಪುರಾಣ' ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ).

ಆ. ಲೀಲಾವಿನೋದದ ಮಾದರಿ: ತತ್ತ್ವ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು 'ಅಭಿನಯಿಸಿ' ತೋರಲಾಗುತ್ತದೆ. (ನಿದರ್ಶನ: ಹರಿಹರನ ರಗಳೆಗಳು)

ಇ. ಸ್ತೋತ್ರದ ಮಾದರಿ: ಸಿದ್ಧತತ್ತ್ವಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಇಡಿಯಾಗಿ, ಹೇಳಿಕೆಗಾಗಿ ಮಂಡಿತವಾಗುವುದು. (ನಿದರ್ಶನ: ಶತಕಸಾಹಿತ್ಯ, ಸರ್ವಜ್ಞ ವಚನಗಳು, ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ವಚನಗಳು)

ಪ್ರತಿಭಟನಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾದರಿಗಳು (ಬಂಡಾಯ, ದಲಿತ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ) 'ಅರ್ಥ ಪ್ರಧಾನತೆ'ಯ ಇನ್ನೊಂದು ಗುಂಪನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗಂತವ್ಯವತ್ತ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನಿರಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಮಾದರಿಯ ಬರಹಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಬೇಕೆಂಬ, ಅವರನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಳುವಳಿಗೆ, ಪರಿವರ್ತನೆಗಳಿಗೆ ಸನ್ನದ್ಧಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಶಯವನ್ನು ಹೊತ್ತಿವೆ. ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿಯಮಬದ್ಧ ಛಂದೋ ಆಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಅರ್ವಾಚೀನ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತ ಸ್ವರೂಪದ ಗದ್ಯಗಂಧಿ ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ಸರಳವಾಗಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಲುಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳ ಅರ್ಥ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾದರೆ, ಬಂಡಾಯ, ದಲಿತ ಕಾವ್ಯಗಳು ಬಯಸುವ ಅರ್ಥ ಸಾಮಾಜಿಕ

ಸ್ವರೂಪದ್ದು. ಅದು ಮೂಲತಃ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಬಯಸುವಂಥದು. ಕಾವ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅದು ಈ ಮೊದಲು ಇಂಥ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿರಲಿಲ್ಲ.

೨. ಭಾವಪ್ರಧಾನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕಾವ್ಯ

ಭಾವಪ್ರಧಾನತೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಭಾವಗೀತ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಸಿದ್ಧಗೊಂಡುದು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ. ಶ್ರೀ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಮಾತುಗಳು ಭಾವಗೀತದ ರೂಪ-ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ:

"ಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ರಸನಿಮಿಷ, ಪ್ರಕೃತಿಯ ಒಂದು ರಮ್ಯವಿವರ, ದುರ್ದಮ್ಯವಾಗಿ ಉಕ್ಕಿ ಬರುವ ಒಂದು ಭಾವನೆ, ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಒಂದು ವಿಚಾರ, ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಘಟನೆ. ಇವೇ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುವಾಗಿ ತಮಗನುಕೂಲವಾದ ಛಂದಸ್ಸು, ಭಾಷೆ, ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಉಚಿತವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಗೀತವಾಗಿ ಬರಬಹುದೆಂಬ ಮಾತು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಸದಾಗಿತ್ತು. ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ವೃತ್ತರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿ ತನ್ನ ಜೀವನಾನುಭವವನ್ನು ಎರಕ ಹೊಯ್ಯುವುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯದ ರೀತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಕವಿಯ ಸ್ವಂತ ಜೀವನಾನುಭವವೂ ಕೂಡ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಕಟವಾಗಬೇಕಿತ್ತು. ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಕಾಶನಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿರಲಿಲ್ಲ. ಗ್ರಂಥದ ಕೌಶಲವೇ ಕಾವ್ಯದ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಅಳೆಯುವ ಮಾನದಂಡವಾಗಿತ್ತು. ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಭಾವಗೀತ ಮಾತ್ರ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಕುಲುಮೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟುವಂಥದು. ಮೂಲಭಾವದ ಕಾವು, ವೇಗ, ಬಣ್ಣ, ಬೆಳಕುಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿವರಗಳೆಲ್ಲ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಬೇರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಹೆಚ್ಚು ಸಜೀವ (organic) ವಾಯಿತು."

"ಹೊಸಕಾವ್ಯ ಬುದ್ಧಿ-ಭಾವಗಳ ಕುಶಲ ಕರ್ಮಕ್ಕಿಂತ ಸ್ಫೂರ್ತಿ-ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಅವಲಂಬಿಸಿತು...... ಆದರೆ ಈ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಲಾಭದ ಅಂಶಗಳಷ್ಟೇ ಹಾನಿಯ ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕವನವೂ ಚೈತನ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಜೀವನದ ಸ್ಫೂರ್ತ ಕ್ಷಣಗಳಷ್ಟನ್ನೇ ಆರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಪ್ರಾಚೀನಕಾವ್ಯ, ಜೀವನದ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದಾಗಿತ್ತು...." (ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ೨೦೦೨ (೧೯೬೨), ಪುಟ ೩೯).

'ಭಾವ'ವನ್ನು 'emotion' ಅಥವಾ 'feeling' ಎಂಬರ್ಥಕ್ಕೆ (ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕವಿ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಶಬ್ದಗಳಿವು) ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತ ಬರಲಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 'ಭಾವ'ವನ್ನು 'ಸತ್ಯದ ಪ್ರತಿಮೆ', 'ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅರಿವಿನ ಅನುಭವ ವೇದ್ಯರೂಪ' ಎಂದೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾವಸ್ಫೂರ್ತ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಮಿಂಚಿದ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವಭಾವವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನವೋದಯದ ಪೂರ್ಣಾಂಗವೇ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಬಹುಸತ್ತ್ವಶಾಲೀ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗವಾದ ಭಾವಗೀತೆ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿರುವುದು ಒಂದು ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತ ಮನಸ್ಸು. (ಅಭಿಜಾತದ ಮಾದರಿ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದೇ ಇತ್ತು.)

ಭಾವಪ್ರಧಾನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಉಪಮಾದರಿ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದ್ದು. ಜನಾಂಗದ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸರ್ವಾಧಾರ. ತೀವ್ರವೂ, ಆಳವೂ ಆದ

ಭಾವನೆಗಳ ಮಹಾಪೂರದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪದಿಗಳನ್ನೂ ಇನ್ನಿತರ ಸರಳ ಕಾವ್ಯಾಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಮುಳುಗಿಸೇಳಿಸುವ, ಕುರಿತೋದದೆಯೂ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಗಶೀಲರಾದ ಜಾನಪದರ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ರಚನೆಗಳು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಲಾಗದ ಕಾವ್ಯಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ತೋರುತ್ತವೆ. ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಅನೇಕ ವಚನಗಳು, ಕೀರ್ತನೆಗಳು, ಹಾಡುಗಳೂ ಸಹ ಭಾವೋತ್ಕಟತೆಯ ಮಾದರಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿವೆ.

೩. ಶೋಧನ ಪ್ರಧಾನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕಾವ್ಯ

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿ ಇದು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಭಾಷೆ ಬಳಸಿದಾಗ ಅದು ಏಕಮುಖಿಯಾಗುತ್ತದೆ, ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯೋನ್ಮಾದದ, ಉಬ್ಬು ಹೇಳಿಕೆಗಳ, ಹುಸಿ ಭಾವುಕತೆಯ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಬಲ್ಲ ಭಾವಕೇಂದ್ರಿತ ಕಾವ್ಯ ವಾಸ್ತವ ಜೀವನವನ್ನು ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಕೆಡುಕಿನಂಶವನ್ನೂ ತನ್ನ ರುದ್ರ ತಿಳಿವಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಒಳಗೊಳ್ಳಲಾರದೇ ಹೋದರೆ ಅದರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಮುಕ್ಕುಗೊಂಡಿದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವದ, ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಒಳಪಡುವ ಸಂಗತಿಗಳ, ವಿಚಾರಗಳ, ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಮಥನಕ್ರಿಯೆ ಜರುಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ವಾದ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಇಬ್ಬಂದಿತನವನ್ನು, ಸಂಕಟಗಳನ್ನು, ಅಸ್ತಿತ್ವದ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಸಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು, ಅಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಒಟ್ಟು ವಿಫಲತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕವೂ, ಶೋಧನಾತ್ಮಕವೂ (ಎಫ್.ಆರ್. ಲೀವಿಸ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ exploratory creative use of language) ಆದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮೊದಲ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ. ಭಾಷೆ ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಭಾವೋಪಯೋಗಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ನವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಯಿತು. ಇಂಥ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಕರಣಗಳನ್ನೂ ಶಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಕಾತರ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಜತೆಯಲ್ಲೇ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ತತ್ತ್ವ, ಒಂದು ಕರಣ, ಒಂದು ಭಾವ ಶೋಧಾತೀತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕೈಹಿಡಿದು ನಡೆಸಕೂಡದೆಂಬ ಎಚ್ಚರವನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ನವ್ಯಕವಿಗೆ ತತ್ತ್ವಗಳು ಉಪಕರಣಗಳೇ ಹೊರತು ಅಂತಿಮ ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲ. ಅವನು ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸ್ವವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿಯೇ ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ ಇಲ್ಲವೇ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನವೋದಯದ ಭಾವಮಯತೆಯ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಿತಾದರೂ ಆ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಭಾವವಾದ ಉದಾರ ಮಾನವತಾವಾದವನ್ನು ಅದು ವಿರೋಧಿಸಲಿಲ್ಲ. ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಅನೇಕ ಮುಖ್ಯ ಕವಿಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯಲ್ಲಿ ಉದಾರ ಮಾನವತಾವಾದವೂ ಸೇರಿದೆ. ತತ್ತ್ವ, ತತ್ತ್ವಸಿದ್ಧಾಂತ, ತತ್ತ್ವ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳೇ ಕಾವ್ಯವಾಗಿಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ, ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಇತರ ಸಂಗತಿಗಳ ಜೊತೆಗಿನ ಸಂಘರ್ಷ, ಸಂವಾದ, ಸಹಬಾಳ್ವೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿಗಳು ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ ದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದೀ, ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ಚಿಂತನೆಗಳವರೆಗಿನ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಶೋಧಕ್ಕೊಳಪಡಿಸುವ ಕೆಚ್ಚುಳ್ಳವರು. ಇಂಥ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದನೀಯ ತತ್ತ್ವವೆಂಬುದೊಂದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುವಂಥದು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ, ಇಂದ್ರಿಯಗ್ರಾಹ್ಯತೆಯ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೆಚ್ಚುವ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಆಳವಾಗಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸದೇ ಹೋಗಲಾರದು. ಈ ನಿಲುವಿನಿಂದಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು, ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ನವ್ಯಕಾವ್ಯದವೂ ಆಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅಡಿಗರಂಥ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಮೂಲಭೂತ ಸಂದೇಹಗಳನ್ನಿಳಿಸಿಕೊಂಡೂ 'ಪುರುಷೋತ್ತಮ'ನ

ರೂಪರೇಖೆಗಳನ್ನು ಕೆತ್ತುವ ಸಾಹಸಶೀಲತೆ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡರೆ, ರಾಮಾನುಜನ್, ಚಿತ್ತಾಲರಂಥ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಅಸಹಾಯಕನಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ, ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದ ಯಾತನೆಗೊಳಪಡುವ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪುನಃ ಇಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ತಾಲರಂಥವರು ಅದನ್ನೂ ಒಂದು ತತ್ತ್ವದರ್ಶನವಾಗಿಸುವ ನೆಲೆಗೆ ಹಾತೊರೆದರೆ, ರಾಮಾನುಜನ್ ಬಗೆಯ ಕವಿಗಳು ಮನುಷ್ಯನ 'ಭೂಮಿಗೆಸೆಯಲ್ಪಟ್ಟ', ಹಿಂದಿಲ್ಲದ-ಮುಂಗಾಣದ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ನಿಜವಾದುದೆಂಬ, ತತ್ತ್ವಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅಸಮಗ್ರ ಮತ್ತು ಅನರ್ಥಕಾರಿಯಾದವು ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಳದಲ್ಲಿ ಇದು ನಿರೀಶ್ವರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದೀ ಚಿಂತನೆ. ಹಾಗಾಗಿ, 'ಶೋಧನ ಪ್ರಧಾನ' ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕಾವ್ಯಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವನಿರ್ಮಾಣ, ತತ್ತ್ವನಿರಸನದ ಎರಡು ಉಪಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. 'ತತ್ತ್ವನಿರಸನ'ವೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅದು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದಲ್ಲಿ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಯಾವುದೇ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ತನ್ನೊಳಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಲ್ಲ. ಅನುಭವದ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಚೂರುಗಳ ಮೂಲಕ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಮೂಡುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಹಂದರವನ್ನು ನಾವೇ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯದಾಚೆಗೇ ತಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು, ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಲೋಕವನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತ, ತಮ್ಮ ಗೃಹೀತದ ನೆಲೆಗೆ ಒಗ್ಗುವ ಅನುಭವಗಳನ್ನೇ ಅಧಿಕೃತವೆಂದೂ, ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವೆಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂಥ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಇತರ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಯಾವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟೂ ಆಳವಾಗಿ ಮೈಗೂಡಿದೆಯೆಂಬ ಅನಿಸಿಕೆ ಮೂಡುವುದಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಬೌದ್ಧಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕಾಣದ ಶಕ್ತಿಗಳಿಗೊಳಪಡಿಸಿ, ಕಾಣುವ ಅನುಭವಗಳ ಪುಟ್ಟ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತವಾದ ಕವಿತೆಗಳ ಸಮೂಹ 'ತತ್ತ್ವ ನಿರಸನ' ಅಥವಾ 'ನಿರಾಕರಣ'ದ ಒಂದು 'ಅತಿ'ಯ ರಚನೆಗಳು. ಏಕೆಂದರೆ, 'ತತ್ತ್ವ ನಿರಾಕರಣ'ವನ್ನೂ ಇವು ಆಳವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾವದ ಮಿಂಚಿನಲ್ಲಿ ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಸ್ವಭಾವವೂ ಇವನದಲ್ಲ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಅಗ್ರಾಹ್ಯವಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನೂ, ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವಿಗೆ ಇವನು ಬದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ವಾಸ್ತವದ ನಿಷ್ಠುರ ಗ್ರಹಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಇಂಥಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸಂಭವಿಸಬೇಕು. ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಪೃಥಕ್ಕರಣಕ್ಕೊಳಪಡಿಸಬಲ್ಲ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಕರ್ಷಣ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರದೇ ಹೋದಾಗ 'ಶೋಧನ ಪ್ರಧಾನ' ಕಾವ್ಯದ ದುರ್ಬಲ ಅಥವಾ ಕುಬ್ಜ ಆಕೃತಿಗಳು ಮೈದಾಳಿವೆ.

೪. ಅನುಭಾವಿ ಕಾವ್ಯ

ಸಾಧಕ ಕವಿಗಳು, ಅನುಭಾವಿಗಳು ತತ್ತ್ವಪದಕಾರರ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಭಾಗೀಕರಣ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅಲ್ಲಮನ ವಚನಗಳು, ಅಕ್ಕ ಮಹಾದೇವಿ ಮತ್ತು ಬಸವಣ್ಣನವರ ಕೆಲವು ವಚನಗಳು, 'ಬೆಡಗಿನ ವಚನಗಳು', ತತ್ತ್ವಪದಗಳು ನಿಗೂಢದತ್ತ ಮುಖಮಾಡಿ ನಿಂತಂಥವು. ಅವು ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನವಾದವುಗಳಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಅರ್ಥದಾಚೆಯುದನ್ನು ಅವು ಕಾಣಬಯಸುತ್ತವೆ. ಅವು ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನವಾದವೂ ಹೌದು, ಏಕೆಂದರೆ ಅರ್ಥದಾಚೆಯುದನ್ನು 'ಅರ್ಥೈಸಲು' ಶಬ್ದಗಳ ಪಂಜರದಲ್ಲಿಡಲೂ ಅವು ತವಕಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಭಾವದ ಉತ್ಕಟತೆಯನ್ನೂ, ತೀವ್ರತೆಯನ್ನೂ, ವ್ಯಾಕುಲವನ್ನೂ ಹೊಂದಿಯೂ ಅವು ಭಾವಪ್ರಧಾನ

ರಚನೆಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಶೋಧನವನ್ನು ಸಾಧಕ ಜೀವನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಅನುಭಾವಿಗಳ ರಚನೆಯಾಗಿಯೂ ಅನುಭಾವ ಕಾವ್ಯವನ್ನು 'ಶೋಧನ ಪ್ರಧಾನ' ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿರಲಾರವು. ಅಲ್ಲಿ 'ಮೂಡುವ', 'ಮೂಡಲು ಹವಣಿಸುವ', 'ಮೂಡಲಾಗದ' ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲೇ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುವ (ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುವ) ನಮ್ಮ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಮಾದರಿಯವಲ್ಲ. ವ್ರತ, ನೇಮ, ಸ್ವವಿಮರ್ಶೆ, ಅಂತರ್ಮುಖತೆ, ಯೋಗಮಾರ್ಗಗಳಿಂದ ಕಂಡುಕೊಂಡ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲಾರದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನಿಗೂಢವೆನಿಸುವ, ನಿಬ್ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದು ಅನುಭಾವ ಕಾವ್ಯದ ಕ್ರಮ. ಇಲ್ಲಿಯ ಅನೇಕ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಾಹ್ಯವೂ, ಅಮೂರ್ತವೂ ಎನಿಸಿರುವ ತತ್ತ್ವವು ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಪಡೆದೇ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಭವದ 'ಎಲ್ಲ ಮಗ್ಗುಲುಗಳ', 'ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳ' ವಿವರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯಶರೀರ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನೊಳಗೊಂದು ತಿಳಿವಿನ ಬೆಳಕನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡ 'ಜ್ಯೋತಿರ್ಮಯತೆ' ಈ ಅನುಭಾವೀ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣ. ಅಮೂರ್ತದ ತೆಕ್ಕೆ ಸೇರಬಯಸುವ ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಕುರಿತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ಅಮೂರ್ತಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಭಾವದ, ತತ್ತ್ವಶೋಧದ ಆಂತರಂಗಿಕ ಸಾಧನೆಯ ವರದಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ಒಳಗೊಂಡ ಅನುಭಾವಿಕ ಕಾವ್ಯ ಸಾಧ್ಯವಾದುದು ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಮಧುರಚೆನ್ನರ 'ನನ್ನ ನಲ್ಲ' ಕವನಗುಚ್ಛದಲ್ಲಿ. ಅನುಭಾವಿಗಳ ತಪೋಮಯ ದರ್ಶನವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ರಹಸ್ಯಾತ್ಮಕ ಅನುಭವಗಳ ಕಾವ್ಯಮಾದರಿ ಇದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಾವ್ಯ ಬೋಧಕವಾಗಿಯೂ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. "ಈ ದೇಹ ಅನಿತ್ಯವಾದುದು, ಆದರೆ ಈ ದೇಹದೊಳಗಿದ್ದು, ದೇಹದೊಳಗಿರುವ ದೇಹಾತೀತ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಅದೇ ಬದುಕಿಗೆ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡಬಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆ" ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಚಾರಸರಣಿಯ ಸ್ಥೂಲಾಂಶ. ಇದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಏಕಾಂತವನ್ನೂ, ಸಾಧನೆಯನ್ನೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದಾದರೂ ಮಾನವರಿಗೆಲ್ಲ, ಇನ್ನೂ ಉನ್ನತನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಿಡ, ಮರ, ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಸಕಲ ಜೀವಾತ್ಮಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ್ದೊಂದಿದೆ, ಅದರ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಿಳಿಯಬಹುದು ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕನನ್ನಾಗಿ ನೋಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನೀಗುವ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯ ವಿಚಾರಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಭೌತವಿಜ್ಞಾನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಬಹಿರ್ಮುಖವಾಗಿ ಕೈಗೊಂಡರೆ, ಆತ್ಮವಿಜ್ಞಾನ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯದ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿರುವುದು ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನದ ಮನೋಭೂಮಿಕೆ. ಅನುಭಾವಿ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು, ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಗೂಢಾನ್ವೇಷಣೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಭೌತ ಮಾನದಂಡಗಳ ಪ್ರಯುಕ್ತತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ನೆಚ್ಚುಗೆಯಿಲ್ಲ. ಸ್ವಾನುಭವವೇ ಅನುಭಾವಿ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿದೆ. ಬಂಡಾಯ ಕಾವ್ಯ ಸಮೂಹಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ತರಬಯಸಿದರೆ, ಅನುಭಾವಿಕಾವ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಸಾಧಿಸಬಯಸುತ್ತದೆ. ಬಂಡಾಯ ಕಾವ್ಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ, ಅನುಭಾವಿ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಾಧನೆಯದಾಗಿದೆ. 'ಅನುಭಾವಿ ಕಾವ್ಯ'ದ ಒಲವು-ನಿಲುವುಗಳಿಂದಾಗಿ 'ಇದು ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಬೇರಾಗಿ ಅನುಭಾವ' ಎಂಬ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ತೊಡಗಿ 'ಇದು ಕಾವ್ಯದ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ' ಎಂಬ ವಿಚಾರಗಳವರೆಗೆ ವಿಭಿನ್ನ

ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಉಂಟಾಗಿದೆ. ಅದು ಹೇಗಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯನ್ನಂತೂ ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆಯ್ದ ಕೆಲ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಮಾದರಿಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಗಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಲಾಗುವುದು. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅವು ಮೇಲ್ಕಂಡ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಮಾದರಿಯದಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂಥ ಪ್ರಧಾನ ಮಾದರಿಯೊಳಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕವಿತೆಯೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಆಕೃತಿಯೇ. ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂವೇದನೆಯಾಗಿ, ಅನುಭೂತಿಯಾಗಿ, ಆ ಲೋಕದ ಮೂಲಧಾತುವಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಪಡೆಯುವ ವಿನ್ಯಾಸದ ಬಗೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಭೀಪ್ಸೆ. ಇದೊಂದು ರೀತಿಯ ಸ್ವಪರೀಕ್ಷಾ ವಿಧಾನವೂ ಹೌದು. ಬಿಡಿ ಕವಿತೆಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ನಾವು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾದರಿಗಳ ದೃಢತೆಯನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಪಡೆದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿದರೆ ಮಾದರಿಗಳ ಪುನಾರಚನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರಸ್ತುತ ರಚಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾದರಿಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಆಯ್ದ ಯಾವುದೇ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯ ಮಾದರಿಗಳು ವಿವರಿಸಬಲ್ಲವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ನಿರೀಕ್ಷೆ. ಅದು ತಪ್ಪಾಗಿರಲೂ ಸಾಧ್ಯ.

ಕವಿತೆಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಅರಿಯುವುದೇ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಕೆಲ ಸಲ ವಿವರವಾಗಿ ಕವಿತೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗಳು ಇರುವಂತೆ ತೋರಬಹುದು. ಕವಿತೆಯೆಂಬ ಮಾಯಾಂಗನೆಯ ಮೋಹಕ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಿಚಾರಗಳು ಭಾವದ ಸೆಳೆತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಕೊಂಚ ದೂರ ಹೋಗಿ, ವಾಪಸು ಬಂದಿವೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಅವಧಾರಣೆ 'ಮಾದರಿ' ಯತ್ತ ಇರಬೇಕೆಂದು ಸಾಕಷ್ಟು ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸಿದೆ.

❖

ಭಾಗ - ಎರಡು

ಕವಿತೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ

ಮೊದಲಕಟ್ಟು: ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನ ಮಾದರಿ

ಆದಿಪುರಾಣ - ಮೂರು ಸಂದರ್ಭಗಳು

೧

ಭರತನು ವೃಷಭಾದ್ರಿಯ 'ಮೇಖಳಾಭಿತ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಬರೆಸಿಕೊಂಡ ಭೂದಿಗ್ವಿಜಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯ ಕೆಲ ಭಾಗಗಳು ಹೀಗಿವೆ (ಆದಿ ಪುರಾಣ (ಸಂ): ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ ಕೆ.ಎಲ್., ೧೯೬೬):

ಆವನ ದಿಗ್ವಿಜಯದೊಳೈ
ರಾವತಗಜನಿಭಗಜಂಗಳಿಂ ಭುವನತಳಂ
ತೀವಿದುದಾವನ ಸೈನ್ಯದೊ
ಳಾವರಿಸಿದ ಧೂಳಿ ಪೂಳ್ದುದಂಭೋನಿಧಿಯಂ

ದೇವಾಂಗನೆಯರ್ ಪಾಡುವ
ರಾವನ ಜಸಮಂ ಕುಳಾಚಳಾವಳಿಯೊಳ್ ಶೌ
ರ್ಯಾವಷ್ಟಂಭದಿನಾಳ್ದವ
ನಾವಂ ಷಟ್ಖಂಡಮಂಡಿತಕ್ಷಿತಿತಳಮಂ

ಆತಂ ಭರತೇಶ್ವರನಿಂ
ತೀ ತೆರದಿಂ ನೆಗಳ್ದ ತನ್ನ ಕೀರ್ತಿಯನೀ ವಿ
ಖ್ಯಾತವೃಷಭಾದ್ರಿಯೊಳ್ ಸುರ
ಗೀತಯಶಂ ನಿಲಿಸಿದಂ ನೆಲಂ ನಿಲ್ವಿನೆಗಂ

(೧೩-೭೪, ೭೬ ಮತ್ತು ೭೭)

ವಿಶ್ವವಿಜೇತನಾಗಿ ಬಂದ ಭರತ ವೃಷಭಾಚಲದ ಶಿಲಾಲೇಖನದ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ವಿಜಯವನ್ನು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ನಿಲಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಬಹು ವಿಸ್ತಾರವುಳ್ಳದ್ದೂ, ಎತ್ತರದ್ದೂ ಆದ ಈ ಪರ್ವತ 'ಬೆಳ್ದಾವರೆಯಂತೆ ಶೋಭಿಸುತ್ತಿದೆ, ಚಿನ್ನದ ತಾವರೆಗಳ ಸಮೂಹದಿಂದ ವಿರಾಜಿಸುತ್ತಿದೆ. ನವಿಲುಗಳ ಕುಣಿತದಿಂದ, ರಮಣೀಯವಾದ ಕಲ್ಪಲತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಮತ್ತವಾದ ದುಂಬಿಗಳ ಝೇಂಕಾರಗಳಿಂದ ಆವೃತವಾದ ಮಾವಿನ ತೋಪುಗಳಿಂದಲೂ, ದಿವ್ಯ ಸುಂದರಿಯಿಂದಲೂ ಶೋಭಿತವಾದ ಚಂಪಕವನವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ' ಎಂದು ಈ ಪರ್ವತದ ಕುರಿತ ವರ್ಣನೆ ಇದೇ ಆಶ್ವಾಸದಲ್ಲಿದೆ. ಹಿಮಾಚಲದ ಈ ಉನ್ನತ ಪರ್ವತದ ಶಿಲೆಗಳ ಮೇಲೆ ದಿಗ್ವಿಜಯಗಳ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಬರೆದಿಡುವುದು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶೌರ್ಯದ ಸಂಕೇತವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದಿದೇವನ ಹಾದಿ ಪರಮಾರ್ಥದ್ದಾದರೆ ಮಗ ಭರತನದು ಜಗದೇಕವಂದ್ಯ ವೀರನಾಗಬೇಕೆಂಬುದು. ಹಾಗೆ ವಿಶ್ವವಿಜೇತನಾಗಿ ಬಂದು ವೃಷಭಾಚಲದ ಶಿಲಾಲೇಖಗಳ ಮುಂದೆ ನಿಂತ ಭರತ ಒಮ್ಮೆಲೆ 'ಗಳಿತವರ್ಗ'ನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕಾರಣ ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಅಸಂಖ್ಯ ಶಿಲಾಲೇಖಗಳ ರಾಶಿ.

ಅದರೊಳನೇಕಕಲ್ಪಶತಕೋಟಿಗಳೊಳ್ ಸಲೆ ಸಂದ ಚಕ್ರಿವ್ರಂ
ದದ ಚಲದಾಯದಾಯತಿಯ ಬೀರದ ಚಾಗದ ಮಾತುಗಳ್ ಪೊದ
ಳ್ದೊದವಿರೆ ತತ್ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳೊಳಂತವನೊಯ್ಯನೆ ನೋಡಿ ನೋಡಿ ಸೋ
ರ್ದುದು ಕೊಳಗೊಂಡ ಗರ್ವರಸಮಾ ಭರತೇಶ್ವರಚಕ್ರವರ್ತಿಯಾ

(೧೩-೭೧)

ಅನೇಕ ಕಲ್ಪ ಶತಕೋಟಿ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನಿಃಶಬ್ದವಾಗಿ ಕೂತಿದ್ದ ಸಾವಿರಾರು ಶಿಲಾಲೇಖಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಭರತೇಶ್ವರನ 'ಕೊಳಗೊಂಡ' ಗರ್ವರಸ ಸೋರಿಹೋಯಿತು. ಅವಮಾನಿತನಾಗಿ, 'ಸಿಗ್ಗಾಗಿ' ಆ ಶಿಲಾಬರಹಗಳ ಎದುರು ನಿಂತ ಭರತನಿಗೆ ತನ್ನಂಥ ಅದೆಷ್ಟೋ ರಾಜರ ಸಾಹಸದ ನಿರರ್ಥಕತೆ ಒಮ್ಮೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹಾದುಹೋಯಿತೋ ಏನೋ! ಆದರೆ ಅವನ ಕ್ರಿಯೆ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆಯದೇ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವಂತಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ರಾಜರ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳಲ್ಲೊಂದೊಂದನ್ನೂ ತನ್ನ ದಂಡರತ್ನದಿಂದ ಒರೆಸಿಹಾಕಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ 'ನಿಜ ಪ್ರಶಸ್ತಿ'ಯನ್ನು ಬರೆಸಿದನೆಂದು ಕಾವ್ಯ ಹೇಳುತ್ತದೆ. 'ನೆಲಂ ನಿಲ್ವಿನೆಗಂ' ತಮ್ಮ ಕೀರ್ತಿ ಅಮರವೆಂದು ಆ ಹಿಂದಿನ ದಿಗ್ವಿಜಯಿ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳೂ ಬರೆಸಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ಅದನ್ನು ದಂಡರತ್ನದಿಂದ ಒರೆಸಿಹಾಕುವುದೆಂದರೆ ತನ್ನ 'ನಿಜ ಪ್ರಶಸ್ತಿ'ಯ ಅಶಾಶ್ವತತೆಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆಯೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ದಿಗ್ವಿಜಯಿಯ ಮನಸಿನಲ್ಲಿ ಆ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಹುಟ್ಟಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವನು ಮುಂದೆ ತನ್ನ ಸೋದರ ಬಾಹುಬಲಿಯೊಡನೆ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದ್ದೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸಲು ಆದಿಪುರಾಣ ನಮ್ಮನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯ ಯಾವುದೆಂಬುದೇ ಆದಿಪುರಾಣವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಶಿಲಾಲೇಖನಗಳ 'ನಿಜ'ದ ಭಾಸ ಮತ್ತು ಆಭಾಸಗಳೆರಡನ್ನೂ ಅದು ತೆರೆದು ತೋರುತ್ತಿದೆ. ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭೂದಿಗ್ವಿಜಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲವೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅಪಹಾಸ್ಯಕರವಾಗಿವೆ. 'ಯಾವನ ಸೈನ್ಯಧೂಳಿಗಳಿಂದ ಸಮುದ್ರವು ಹೂತುಹೋಯಿತೋ' ಎಂಬರ್ಥದ ಸಾಲು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಾಲಂಕಾರದ್ದೂ ಹೌದು, ಭರತನ ಭ್ರಮೆಗೆ ಬರೆದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ಹೌದು. ಮುಂದೊಮ್ಮೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ದಿಗ್ವಿಜಯಿ ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಒರೆಸಿಹಾಕಬಲ್ಲನೆಂಬುದೇ ಈ ಸಂದರ್ಭ ಹುಟ್ಟಿಸುವ 'ಸತ್ಯ'. ಹಾಗಿದ್ದೂ ಭರತ ಆ ಶಿಲಾಲೇಖನವನ್ನು ಬರೆಸಿ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕಾದುದು ಅವನ ಕಾಲದ ನಿರೀಕ್ಷೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಈ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತಲೇ 'ಶಾಶ್ವತ ಸತ್ಯ' ಮತ್ತು ಅಶಾಶ್ವತತೆಯ ಸತ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸತೊಡಗುವುದು ಈ ಕಾವ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ.

೨

ಜೈನಧರ್ಮವು ಪುರಾಣ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭವಾವಳಿಗಳು ಸಿಕ್ಕು ಸಿಕ್ಕಾಗಿರುವ ಸಂಸಾರವನ್ನು ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ಅದರ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ತೋರುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ರಾಗದ್ವೇಷಗಳು ಜನ್ಮ ಜನ್ಮಾಂತರದವರೆಗೂ ಜೀವಿಗಳ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ಅವರನ್ನು ಮುನ್ನುಗ್ಗಿಸುತ್ತವೆ. ಜೀವಿಗಳನ್ನು ಬಂಧಿಸುವ, ಬಳಲಿಸುವ ಕರ್ಮಬಂಧಗಳಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ತುಂಬ ಹೆಣಗಾಡಬೇಕು. ಆದಿಪುರಾಣವು ಆದಿತೀರ್ಥಂಕರನ ಭವಾವಳಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಲೇ ಶಾಶ್ವತ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಶೋಧದ ಕಥೆಯನ್ನೂ ಹೇಳತೊಡಗುತ್ತದೆ. ವೃಷಭದೇವ ಭವಾವಳಿಯ ಜನ್ಮವೊಂದರಲ್ಲಿ ವಜ್ರಜಂಘನಾಗಿ ಜನಿಸಿದಾಗ ಶ್ರೀಮತಿಯೊಡನೆ ನಡೆಸಿದ

ಪ್ರೇಮಮಯ ದಾಂಪತ್ಯದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಲೇ ಅದು ಬಾಳಿನ ನಶ್ವರತೆಯ ಬಗೆಗೂ ಉದ್ಗಾರವೆತ್ತುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀಮತಿ ವಜ್ರಜಂಘರ ಪ್ರೀತಿ ಜನ್ಮಾಂತರಗಳದ್ದು. ಲಲಿತಾಂಗದೇವನಾಗಿ ಇವನು ಈಶಾನ ಕಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಜನಿಸಿದಾಗ ಆಕೆ ಸ್ವಯಂಪ್ರಭೆಯಾಗಿದ್ದಳು. ಅವರು ಆಗ ಅನುಭವಿಸದ ಸುಖವಿಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಜೀವನ ರಸಮಯವಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದು ಸ್ವಯಂಪ್ರಭೆಯಿಂದಲೇ. ದ್ವೇಷ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪ್ರೀತಿಯ ಸ್ಪಂದವೂ ಜನುಮ ಜನುಮಗಳಿಗೆ ಮುಂದುವರಿಯುವುದೆಂಬುದು ಭವಾವಳಿಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ವಜ್ರಜಂಘನಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದಾಗಲೂ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಜನ್ಮದ ಸಂಗಾತಿಗಾಗಿ ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ದ್ವೇಷದಂತೆ ಪ್ರೀತಿಯೂ ಜೀವಿಗಳನ್ನು ಭವಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸುವ, ತೊಳಲಿಸುವ ಮೋಹಕಾರಕ ವಿಷಯ ಸುಖವಾಗಬಹುದೆಂದು ಈ ಕಥೆ ಹೇಳುವಂತಿದೆ:

'ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ರಾಜದಂಪತಿಗಳು (ಶ್ರೀಮತಿ-ವಜ್ರಜಂಘ) ನಿದ್ರಾ ಪರವಶರಾದರು. ಆಗ ಅವರು ಮುಚ್ಚಿದ್ದ ಹರಿನೀಲರತ್ನ ಗವಾಕ್ಷಗಳ ಬಾಗಿಲುಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಡಲು ಮರೆತರು. ಸೂರ್ಯಕಾಂತ ಧೂಪದ ಪಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಾಗರು ಧೂಪ ಇಡಲಾಗಿತ್ತು. ಆ ಕಾಲಾಗರುಧೂಪದ ಹೊಗೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಆ ಕೋಣೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ದಂಪತಿಗಳ ಉಸಿರುಕಟ್ಟಿತು. ಕೃಷ್ಣಸರ್ಪದಂತೆ ಧೂಪಧೂಮವು ದಂಪತಿಗಳ ಬಲಿ ಪಡೆಯಿತು.' (೫-೨೩)

ಬಿಡದೆ ಪೊಗೆ ಸುತ್ತೆ ತೋಳಂ
ಸಡಿಲಿಸದಾ ಪ್ರಾಣವಲ್ಲಭರ್ ಪ್ರಾಣಮನಂ
ದೊಡೆಗಳೆದರೋಪರೋಪರೊ
ಳೊಡಸಾಯಲ್ಪಡೆದರಿನ್ನವೇಂ ಸೈಪೊಳವೇ (೫-೨೪)

ಪ್ರೀತಿಯ ಅತ್ಯುಜ್ವಲ ಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಈ ಕಂದಪದ್ಯವು ಅದರ ದುರಂತದ ಕುರಿತ ನೋವಿನ ಉದ್ಗಾರವೂ ಆಗಿದೆ. ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಆ ಪ್ರೀತಿಯ ಲೋಕೋತ್ತರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಅದು ಕಾಣಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಈ ಪದ್ಯದ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದೆ. ಈ ಪ್ರಾಣವಲ್ಲಭರು 'ತೋಳಂ ಸಡಿಲಿಸದ' ಒಕ್ಕೂಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣ ತೊರೆದರೆನ್ನುವುದು ಅವರ ಪ್ರೀತಿ ಪ್ರಾಣಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದುದೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ.

ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಈ ಘಟನೆ ಜೀವಿತದ ಸಾರ್ಥಕತೆಯ ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಲು ಕವಿಯನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸಿದೆ. 'ಅಷ್ಟೊಂದು ಸುಖಕ್ಕೂ, ಭೋಗಕ್ಕೂ ಆಗರ'ವಾದ ದೇಹಗಳು ನಶ್ವರವೆನ್ನುವುದೇ ಕವಿಯ ದುಗುಡವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದೆ.

ಬೆಳಗುವ ಸೊಡರ್ಗುಡಿ ಕಿಡೆ ಮನೆ
ಯೊಳಗೆ ತಮಂ ಪರ್ಬುವಂತೆ ಜೀವಂ ತನುವಿಂ
ತಳರಲೊಡಂ ವಿಚ್ಛಾಯತೆ
ಗೊಳಗಾದುವು ತೊಳಗುವವರ ಸುಂದರತನುಗಳ್ (೫-೨೭)

ತನುವಿನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ, ಸುಖವನ್ನೂ ಎಣೆಯಿಲ್ಲದ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಲೇ ಅದರ ಕ್ಷಣಭಂಗುರತೆಯೆದುರು ಕವಿ ಅರೆಕ್ಷಣ ಮೂಕನಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಕ್ಷಣಗಳು, ಹಾಗೆಯೇ ಶಾಶ್ವತವಾದುದರ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ಸದಾ ಪ್ರವೃತ್ತಗೊಂಡ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಆದಿಪುರಾಣದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ನೆಲಸುಗೆ ನಿನ್ನ ವಕ್ಷದೊಳೆ ನಿಚ್ಚಳಮೀಭಟಖಡ್ಗಮಂಡಲೋ
ತ್ಪಲವನವಿಭ್ರಮಭ್ರಮರಿಯಪ್ಪ ಮನೋಹರಿ ರಾಜ್ಯಲಕ್ಷ್ಮಿ ಭೂ
ವಲಯಮನಯ್ಯನಿತ್ತುದುಮನಾಂ ನಿನಗಿತ್ತನಿದೇವುದಣ್ಣ ನೀ
ನೊಲಿದ ಲತಾಂಗಿಗಂ ಧರೆಗಮಾಟಿಸಿದಂದು ನೆಗಳ್ತೆ ಮಾಸದೇ

(೧೪.೧೩೦)

ಭರತನನ್ನು ಗೆದ್ದ ಬಾಹುಬಲಿಯಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಲೆ ಹುಟ್ಟಿದ ವೈರಾಗ್ಯವು ಭೋಗ ಮತ್ತು ವಿರಕ್ತಿಯ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಹೊಸ ನೋಟಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವಂತಿದೆ. ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಸಮಸ್ತ ವೈಭವ ಅವನದಾಗುವ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಾಹುಬಲಿ ಈ ದೇಹ, ಈ ರಾಜ್ಯಗಳು ನಾಶವಾಗತಕ್ಕವು ಎಂದು ಯೋಚಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. 'ಮನೋಹರಿ ರಾಜ್ಯಲಕ್ಷ್ಮಿ ನಿನ್ನ ಎದೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿ ನೆಲೆಸಿರಲಿ' ಎಂದು ಭರತನನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಅಂಥ ಮನೋಹರ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದ ಬಾಹುಬಲಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲವಾಗಿವೆ. ರಾಜ್ಯಲಕ್ಷ್ಮಿ ಯೋಧರ ಖಡ್ಗಗಳ ಉತ್ಪಲವನದಲ್ಲಿ ನಲಿಯುವವಳು. ಆ ಚಂಚಲೆಗೆ ನಿಶ್ಚಲತೆ ಅಸಾಧ್ಯವೇ ಸರಿ. ಕೆಲ ಕ್ಷಣಗಳ ಹಿಂದೆ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಸತ್ಯವೇ ಅದಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇದೊಂದು ಹಾರೈಕೆಯೆಂದೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಅಣ್ಣ ಆಶಿಸಿದ ರಾಜ್ಯಲಕ್ಷ್ಮಿಯನ್ನು ತಾನು ಬಯಸಬಹುದೇ? ಅದು ನೆಗಳ್ತೆ ಮಾಸುವ ನಡತೆಯಾದೀತು- ಎಂದು ಬಾಹುಬಲಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ನೆಗಳ್ತೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇದು ಬಾಹುಬಲಿಯ ವಿವೇಕವೇ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಿರುವ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಆ ಸೂಚನೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲೇ ಬಂದಿದೆ.

ಕಿಡುವೊಡಲ ಕಿಡುವ ರಾಜ್ಯದ
ಪಡೆಮಾತುಗೊಳಲ್ಕಮೆನ್ನ ಮೆಯ್ಯಗಿದಪುದೀ
ಗಡೆ ಜೈನದೀಕ್ಷೆಯಂ ಕೊಂ
ಡಡಿಗೆರಗಿಸುವೆಂ ಸಮಸ್ತಸುರಸಮುದಯಮಂ (೧೪.೧೨೭)

ಬಾಹುಬಲಿಯ ಮನಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳ ತಾಕಲಾಟವನ್ನು ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯಗಳು ಹೇಳುವಂತಿವೆ. ಬಾಹುಬಲಿಯ ವಿಜಯ ಮತ್ತು ವಿರಕ್ತಿಗಳೆರಡೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವೆಂಬಂತೆ ಹುಟ್ಟಿ ಭರತನ ದಿಗ್ವಿಜಯದ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಬದಲಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಬಾಹುಬಲಿಯ ಜೀವನದ ಗತಿಯನ್ನೂ ಪರಮಾರ್ಥದತ್ತ ನಡೆಸಿದ ಸಂದರ್ಭವಿದು. ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತ ಮತ್ತು ಮಿಲನದ ಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಕೆಳಗಿನ ವೃತ್ತ ಸೋದರರ ಬದಲಾದ ದಿಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಹೊಳೆಯಿಸಲೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ:

ನಿಜಪಾದಾಂಬುರುಹಕ್ಕೆ ಪಾದ್ಯವಿಧಿಯಂ ನೇತ್ರಾಂಬುವಿಂ ಮಾಡುವ
ಗ್ರಜನತ್ಯುನ್ನತಮಪ್ಪ ಮಸ್ತಕದ ಮೇಗೋರಂತೆ ಪಾಯ್ವಾತ್ಮಬಾ
ಷ್ಪಜಲೌಘಂಗಳಿನಂದು ಬಾಹುಬಲಿ ತನ್ನಿಂದಂ ನಿಧೀಶಂಗೆ ವಂ
ಶಜರಾಜ್ಯಾಭಿಷೋತ್ಸವಂ ನೆಗಳ್ದುದೆಂಬಾಶಂಕೆಯಂ ಮಾಡಿದಂ

(೧೪. ೧೩೩)

ಬಾಹುಬಲಿಯ ಕಣ್ಣೀರು ಭರತನಿಗೆ ರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕವನ್ನೂ, ಭರತನ ಕಣ್ಣೀರು ಬಾಹುಬಲಿಗೆ ಪಾದ್ಯ ವಿಧಿಯನ್ನೂ ಮಾಡುವಂತಿರುವ ಅಪೂರ್ವ ಸಂದರ್ಭದ ನಿರ್ಮಿತಿಯಿಂದ ಆದಿಪುರಾಣ ಕೃತಾರ್ಥವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಘಟನೆ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಅದರ ಅರ್ಥ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾಗಬಲ್ಲುದು. ಬಾಹುಬಲಿಗದು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಅರ್ಥವನ್ನೊದಗಿಸಿದರೆ ಭರತನ ರಾಜ್ಯಭಾರಕ್ಕದು ಹೊಸ ಆಳವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಆದಿಪುರಾಣದ ಆರಂಭದ ಆಶ್ವಾಸದ ಈ ವೃತ್ತ ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ.

ವಿದಿತಂ ಪ್ರಾತೀತಿಕಂ ಕೋಮಳಮತಿಸುಭಗಂ ಸುಂದರಂ ಸೂಕ್ತಿಗರ್ಭಂ
ಮೃದುಸಂದರ್ಭಂ ವಿಚಾರಕ್ಷಮಮುಚಿತಪದಂ ಶ್ರವ್ಯಮವ್ಯಾಕುಳಂ ವ್ಯಾ
ಪ್ತ ದಿಗಂತಂ ಕಾವ್ಯಮೆಂದನ್ವಿತಸುಕವಿಜನಂ ಮೆಚ್ಚೆ ನಿಚ್ಚಂ ಮನಂಗೊ
ಳ್ವುದರಿಂದಂ ನೆಟ್ಟನೀತಂ ಸುಕವಿಜನೆಮನೋಮಾನಸೋತ್ತಂಸಹಂಸಂ

(೧.೨೬)

ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇದು ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ಮಾಡಬಹುದಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೇ ಸರಿ. ಜನಮಾನಸಹಂಸನಾಗಿ ವಿದಿತವೂ, ಪ್ರಾತೀತಿಕವೂ, ಸುಭಗವೂ ಆದ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಲೋಕಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬೇಕೆನ್ನುವುದೇ ಅಭಿಜಾತ ಕವಿಗಳ ಬಯಕೆಯಾಗಿದೆ. 'ಆದಿಪುರಾಣ' ಆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನೆರವೇರಿಸಿ ಕನ್ನಡ ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು.

❖

ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ

ಪಂಪ ಆದಿಕವಿ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನಿಗೂ ಮೊದಲೇ ಕಾವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದು ಆರಂಭಗೊಂಡಿರಬೇಕು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಅವನು ನಮ್ಮ ಮೊದಲ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಅವನ ಈ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೃತ್ತಪದ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ (ಪಂಪಭಾರತ (ಸಂ). ಅನಂತರಂಗಾಚಾರ್ ಎನ್., ೨೦೦೨):

ಕತೆ ಪಿರಿದಾದೊಡಂ ಕತೆಯ ಮೆಯ್ಗಿಡಲೀಯದೆ ಮುಂ ಸಮಸ್ತ ಭಾ
ರತಮನಪೂರ್ವಮಾಗೆ ಸಲೆ ಪೇಳ್ದ ಕವೀಶ್ವರರಿಲ್ಲ ವರ್ಣಕಂ ।
ಕತೆಯೊಳೊಡಂಬಡಂ ಪಡೆಯೆ ಪೇಳ್ವೊಡೆ ಪಂಪನೆ ಪೇಳ್ಗುಮೆಂದು ಪಂ
ಡಿತರೆ ತಗುಳ್ದು ಬಿಚ್ಚಳಿಸೆ ಪೇಳಲೊಡರ್ಚಿದೆನೀ ಪ್ರಬಂಧಮಂ ॥

(೧-೧೧)

ಸಮಗ್ರಭಾರತದ ಕಥೆಯನ್ನು 'ಅಪೂರ್ವ'ವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕು, ಕತೆಯ ಮೈಗೆಡದಂತೆ ಹೇಳಬೇಕು, ಹಾಗೆ ಹೇಳಲು ಪಂಪನೇ ಸಮರ್ಥ - ಎಂಬರ್ಥ ಬರುವ ಈ ಪದ್ಯದ ಸಾಲುಗಳು ಪಂಪನ ಈ ವಿಕ್ರಮದ ಆಶಯವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿವೆ. ಕಥೆ ಹೇಳುವುದು ಅಪೂರ್ವವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದರೆ ಈ ಕಥೆ ಅನುವಾದ ಅಥವಾ ಅನುಕರಣೆ ಅಲ್ಲ ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಆದರೆ ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಕಾವ್ಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಮೈಗೆಡದಂತೆ ಹೇಳಬೇಕು ಎಂಬ ಒತ್ತಡವನ್ನೂ ನಿಭಾಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಮೂಲಕಥೆಯ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನೂ, ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನೂ ಹೀಗಳೆಯದಂತೆ ಪಂಪ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸಬೇಕು. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮೈಯಿರುವಂತೆ ಮನಸ್ಸೂ ಇದೆ. 'ಮನಸ'ನ್ನು, ಅದರ 'ತಾತ್ವಿಕ ಆಕೃತಿ'ಯನ್ನು ಪುನರೂಪಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಕವಿಗಿರದೇ ಹೋದರೆ ಅವನ ಹೊಸ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೇ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೆ ಉದ್ಯುಕ್ತನಾದ ಪಂಪ 'ಲೌಕಿಕ ಕಾವ್ಯ' ವೆಂದು 'ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ'ವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ಕುರಿತ ಅವನ ವಸಂತ ತತ್ವ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ವಸಂತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾವಿನ ಮರವು ಕೆಂದಳಿರು, ಹೂಗಳ ಬಿಣ್ಪೊರೆಯಿಂದ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಲೂ, ತುಂಬಿ, ಕೋಗಿಲೆಗಳ ಇನಿ ಸ್ವರದಿಂದಲೂ, ಸುಗ್ಗಿ ಸಂಭ್ರಮ ತೋರುವಂತೆ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವೂ ಜೀವಂತಿಕೆಯಿಂದ ನಳನಳಿಸಬೇಕೆಂದು, ಸಹೃದಯರ ಕಣ್ಮನಗಳನ್ನು ತಣಿಸಬೇಕೆಂದು ಈ ಕವಿ ಹಂಬಲಿಸಿದ. 'ಸಕಳಾರ್ಥ ಸಂಯುತ'ವಾದ ಮಹಾಕೃತಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಸಿರು ಸಿರಿಯ ನಿಸರ್ಗಗುಣವೂ ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆರೆಯಿತು. ಅದೂ ಯಾವ ಹದವಲ್ಲಿ?

ಆವಲರುಂ ಪಣ್ಣುಂ ಬೀ
ತೋವವು ಗಡ ಬೀಯವಲ್ಲಿ ಮಲ್ಲಿಗೆಗಳುಮಿ ।
ಮ್ಮಾವುಗಳುಮೆಂದೊಡಿನ್ ಪೆರ
ತಾವುದು ಸಂಸಾರ ಸಾರಸರ್ವಸ್ವ ಫಲಂ ॥ (೧-೫೫)

ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸುವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ! ಅವನ ಬನವಾಸಿ ವರ್ಣನೆಯ ವೃತ್ತವೂ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವೇ ಇದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ರಸಯುಕ್ತತೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರದ ಸಾರಸರ್ವಸ್ವವನ್ನು ಪಂಪ

ಕಂಡುಕೊಂಡ. ಅವನ ಕಾಲ ಸಮೃದ್ಧಿಯದು. ಶೌರ್ಯದಂತೆ ಚೆಲುವೂ ಬಾಳಿನ ಮೌಲ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ದೇಹದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಭೋಗದ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನೂ ಅರಿಯುವುದು ಅವಶ್ಯಕವೇನೋ, ಎಂಬಂತೆ, ಪಂಪಭಾರತ ಲೌಕಿಕದ ಪರಮಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನೂ ಕಾಣಲು, ಚಿತ್ರಿಸಲು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಇಂದ್ರಿಯ ಸುಖಗಳ ವರ್ಣನೆಯ ಉಜ್ವಲ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಕೂಡ ಈ ಕಾವ್ಯದ ಸಾರವತ್ತಾದ ಭಾಗಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಆದಿಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಂ ಪ್ರಧಾನಂ ಎಂದುದನ್ನು ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಮರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ಬದುಕಿದ್ದ ಲೋಕದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯೂ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಅದರಡಿಯಲ್ಲೇ ಬಾಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಕಾಮವೇ ಇರಲಿ, ವೀರತನವೇ ಇರಲಿ, ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟು ವರ್ತಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು ವರ್ತಿಸಿದಾಗ ಅದು ಆದರಣೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಂಪನ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರೀತಿಯಲ್ಲೂ, 'ಬಗೆ ಪೊಸದಪ್ಪ' ಕಾವ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ಒಡಮೂಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಒಂದೇ ತತ್ತ್ವ- ಅದು ನಿತ್ಯ ನವೀನತೆಯದು. ಆದರೆ ಆ ನವೀನತೆ ಉಚ್ಛೃಂಖಲವಾಗುವುದನ್ನು ಪಂಪ ಸಹಿಸಲಾರ. ಅದು ಅವನ ಸಮಾಜದ ನಿಯಮವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯವು ತನ್ನ ಸಮಾಜದ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿ ಹೋಗಲಾರದು. ಬದಲಾಗಿ, ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸಮಾಜವು ಬಾಳುತ್ತಲೇ ಇರುವ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಅದು ಸಮಾಜದ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪಂಪ ಮೂಲಕಾವ್ಯದಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ, ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ - ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಮಾಜದ ಸಮ್ಮತಿಯತ್ತ ಸದಾ ಲಕ್ಷ್ಯವಿರಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಪಂಪನ ಹಿಂದೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಗದ್ಯ, ಪದ್ಯ, ಚಂಪೂ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರಗಳಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಅವನು ತನ್ನ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಚಂಪೂವನ್ನು. ಐತಿಹಾಸಿಕವೂ ಆಗಿರುವ ಈ ನಿರ್ಧಾರ ಮುಂದೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಯುಗವನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ಗದ್ಯದ ವಿಪುಲ ಉಪಯೋಗವನ್ನೂ ಚಂಪೂಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಪಾತ್ರರಚನೆ, ಕಥಾ ಸಂಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಅವಶ್ಯಕವೆನಿಸುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಅದು ಪೂರೈಸಬಲ್ಲುದೆಂದು ಪಂಪ ಕಂಡುಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಗದ್ಯ-ಪದ್ಯ, ಮಾರ್ಗ-ದೇಸಿ, ಧರ್ಮ-ಕಾವ್ಯಧರ್ಮ, ಲೌಕಿಕ-ಆಗಮ, ಬಿಗಿ-ಸಡಿಲು, ಕನ್ನಡ-ಸಂಸ್ಕೃತ ಕ್ರಮ-ವಿಕ್ರಮ, ಅರ್ಜುನ-ಅರಿಕೇಸರಿ, ಇತಿಹಾಸ-ಪುರಾಣ.... ಹೀಗೆ ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯದುದ್ದಕ್ಕೂ ದ್ವಂದ್ವಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ ಮಹಾಭಾರತದಿಂದ ಲೌಕಿಕಾರ್ಥವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅವನು ಕಥಾನಾಯಕನನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದಾಗಲೂ ಕೃತಿಯ ದಾರ್ಶನಿಕ ಅರ್ಥ ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋಗಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಪಂಪನ ಲೌಕಿಕವೂ ಧರ್ಮವನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿದ್ದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಧರ್ಮಜನಿಗಿರುವಂತೆ ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೂ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವಿದೆ- ಅದು 'ಚಲ'ದ್ದು. ಆದರೆ 'ಧರ್ಮಂ ಪ್ರಧಾನಂ' ಎಂಬುದನ್ನು ಬದುಕುವವರು ಮರೆತಾಗಲೇ ಯುದ್ಧ ಕಲಹಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಅರಿತ, ಮರೆತ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವೇ ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯದ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯದ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಚಲದೊಳ್ ದುರ್ಯೋಧನಂ' ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ವೃತ್ತವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು (೧೪-೬೪).

ವಿರೋಧ ಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ರಕ್ತ ಸಂಬಂಧಿ ದಾಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಈ ವೃತ್ತಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ದುರ್ಯೋಧನ ಆರಂಭದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಧರ್ಮಜ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಅವೆರಡೂ ಮುಖ್ಯ

ಗುಣವೈರುಧ್ಯಗಳು ಎಂದೂ ಪಂಪನ ಸೂಚನೆಯಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ 'ವೀರಯುಗ'ದ ಈ ಕ್ಷತ್ರಿಯರೆಲ್ಲರೂ ಸಾಹಸಿಗಳೇ ಆದರೂ ಅರ್ಜುನನ 'ಸಾಹಸದ ಮಹಿಮೆ' ವಿಶೇಷವಾದುದೆಂದು ಈ ಪದ್ಯ ಹೇಳುತ್ತಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಭೀಷ್ಮನೂ ಧರ್ಮಜ್ಞನೇ ಆದರೂ 'ಧರ್ಮದೊಳ್ ನಿರ್ಮಲಚಿತ್ತ' ನಾಗಿರುವುದು ಅವನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಪಂಪನ ಭಾಷ್ಯವಾಗಿದೆ. ಶೌರ್ಯವು ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾದಾಗ ಅದೊಂದು ಮಹಿಮೆವೆತ್ತ ಮೌಲ್ಯ, ಹಾಗಿಲ್ಲದಾಗ ಅದೊಂದು 'ಚಲ'. ಛಲವನ್ನು ಧರ್ಮಕ್ಕೊಳಪಡಿಸುವ ಸಿದ್ಧಿ ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೆ ದೊರೆಯದೇ ಹೋಯಿತು. ಕರ್ಣ, ಮದ್ರೇಶ ಮುಂತಾದವರದೂ ಇದೇ ಕಥೆ. ಮನುಷ್ಯಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಗಳ ಸಂಬಂಧ-ವಿರೋಧಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪಂಪಭಾರತ ಇದಿರಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದು ಮೇಲಿನ ವೃತ್ತದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಾಳಿಗೆ ಸಲ್ಲುವ ತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಧರ್ಮ ಬೇಕು, ಆ ಧರ್ಮವನ್ನು ಕಾಯುವ, ಬೆಳೆಸುವ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಹಸದ ವಿನಿಯೋಗವಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯದ ಆದರ್ಶವಾಗಿದೆ. ಆ ಆಶಯವನ್ನು ಧರ್ಮರಾಯನಿಂದಲೇ ಹೇಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ತಾನು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮಾರ್ಪಾಡಿಗೊಂದು ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ಕವಿ ತಂದುಕೊಂಡಂತಾಯಿತು. ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ರಾಜ್ಯಾಧಿಕಾರವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಡುವ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಮಹೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಜನಿಂದ ಕವಿ ಆಡಿಸುವ ಮಾತುಗಳಿಗೆ 'ಪ್ರಾಯದ ಪೆಂಪೆ ಪೆಂಪೆಮಗೆ' ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ವೃತ್ತವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು (೧೪-೧೭). (ವೇದವ್ಯಾಸರು ಯುಧಿಷ್ಠಿರನಿಗೆ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಮಾಡಿಸಿದ್ದರು. ಅದನ್ನು ಪಂಪ ಸಹೃದಯರಿಗೊಪ್ಪಿತವಾಗುವಂತೆ ಮೀರಬೇಕಾಗಿದೆ.)

ವೀರಸಾಧನೆಯ ಎಲ್ಲ ಮೇಲ್ಮೆಯೂ ತನ್ನದಾಗಿದ್ದೂ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮೀರಲಾರೆನೆನ್ನುವ ಅರ್ಜುನ ಗುಣಾರ್ಣವನಾಗಿರುವಂತೆಯೇ, ವೀರತ್ವವನ್ನು ಬಹುದೊಡ್ಡ ಮೌಲ್ಯವಾಗಿ ಮನ್ನಿಸುವೆನೆನ್ನುವ ಮೂಲಕ ಧರ್ಮಜನೂ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಂತಾಗಿವೆ. ಕ್ರಮ-ವಿಕ್ರಮದ ಸಂಘರ್ಷ ಪಂಪನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದೆ. ವಿಕ್ರಮವನ್ನೇ ಕ್ರಮವೆಂದು ತಿಳಿದ ದುರ್ಯೋಧನ, ಅಭಿಮನ್ಯು ಮುಂತಾದವರದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕಥೆಯಾದರೆ ಕ್ರಮಕ್ಕೊಂದು ಗೌರವವನ್ನು ನೀಡುವ ಮೂಲಕ ಅರ್ಜುನ ಗುಣಾರ್ಣವನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ವಿಕ್ರಮನನ್ನೇ ವರಿಸಿದೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಯುಧಿಷ್ಠಿರನ, ಕೃಷ್ಣನ, ವಸಿಷ್ಠ, ಕಶ್ಯಪ ಮುಂತಾದ ಋಷಿ ಶ್ರೇಷ್ಠರ ಅಂಗೀಕಾರವನ್ನೂ ಒದಗಿಸುವ ಮೂಲಕ ವಿಕ್ರಮದ ಕ್ರಮವನ್ನು ತೋರಿಸಿದಂತಾಗಿದೆ. (ವ್ಯಾಸರೂ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಮಹೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವರಾದ್ದರಿಂದ ಪಂಪ ತಂದುಕೊಂಡ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮೂಲಕವಿಯ ಬೆಂಬಲವೂ ದೊರೆತಂತಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯದೊಳಗೆ 'ಮೃದುಪಾದ ಪಂಕ್ತಿ'ಗಳಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವಾದ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ). ವಸ್ತು, ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಬಯಸುವ 'ಮಾರ್ಗ' ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪಂಪ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪಲ್ಲಟಗಳಿಗೆ ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಯಲ್ಲೂ ಮುಂದೆ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

ಮೃಗಯಾವ್ಯಾಜದಿನೊರ್ಮೆ ಶಂತನು ತೊಳಲ್ತರ್ಪಂ ಪಳಂಚಲ್ಕೆ ತ
ನ್ಮೃಗಶಾಬಾಕ್ಷಿಯ ಕಂಪು ತಟ್ಟೆ ಮಧುಪಂಬೋಲ್ ಸೋಲ್ತು ಕಂಡೊಲ್ದು ಸ ।
ಲ್ಗೆಗೆ ದಿಬ್ಯಂ ಬಿಡಿವಂತೆವೋಲ್ ಪಿಡಿದು ನೀನ್ ಬಾ ಪೋಪಮೆಂದಂಗೆ ಮೆ
ಲ್ಲಗೆ ತತ್ಕನ್ಯಕೆ ನಾಣ್ಚಿ ಬೇಡುವೊಡೆ ನೀವೆಮ್ಮಯ್ಯನಂ ಬೇಡಿರೇ ॥

(೧-೭೦)

ಮೃಗಬೇಟೆಗೆ ಹೊರಟ ಶಂತನು ಮೃಗಶಾಬಾಕ್ಷಿಯ (ಯೋಜನಗಂಧಿ) ಕಂಪಿಗೆ ದುಂಬಿಯಾಗಿ ಮನ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ಕೈ ನೀಡಿದ ಆತನಿಗೆ ನಾಚಿದ ಯೋಜನಗಂಧಿ 'ಬೇಡುವೊಡೆ ನೀವೆಮ್ಮಯ್ಯನಂ ಬೇಡಿರೇ' ಎಂದು ಮೆಲ್ಲಗೆ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮಾರ್ಗಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿತವಾದ ದೇಸಿ ಈ ವೃತ್ತಕ್ಕೆ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನೂ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. 'ದಿಬ್ಯಂ ಬಿಡಿದಂತೆ' ಎಂಬ ಮಾತು ಈ ಘಟನೆಯ ಭವಿಷ್ಯದ ಅರ್ಥಪರಂಪರೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಧುಪವನ್ನು ಸೆಳೆವ ಹೂವೂ, ಕೈಸುಡುವ ದಿಬ್ಯವೂ ಆಗಬಲ್ಲ ಯೋಜನಗಂಧಿಯನ್ನು ವರಿಸುವ ನಿರ್ಧಾರದಲ್ಲೇ ಇಡೀ ಭಾರತಕಥೆಯ ಆದಿಯಿದೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಈ ವೃತ್ತದ ಪರಿಮಿತ ಬಂಧದೊಳಗೆ ಪಂಪ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹುದುಗಿಸಿರುವ ಅರ್ಥದ ಗಾಢತೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಪರುಷ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ರೌದ್ರರಸವನ್ನು ಪೋಷಿಸಲು ಪಂಪ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕೆಳಕಂಡ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

> ಕುಡಿವೆಂ ದುಶ್ಶಾಸನೋರಸ್ಥಳಮನಗಲೆ ಪೋಳ್ದಾರ್ದು ಕೆನ್ನೆತ್ತರಂ ಪೊ
> ಕ್ಕುಡಿವೆಂ ಪಿಂಗಾಕ್ಷನೂರುದ್ವಯಮನುರು ಗದಾಘಾತದಿಂ ನುಚ್ಚು ನೂರಾ ।
> ಗೊಡೆವೆಂ ತದ್ರತ್ನ ರಶ್ಮಿ ಪ್ರಕಟ ಮಕುಟಮಂ ನಂಬು ನಂಬೆನ್ನ ಕಣ್ಣಿಂ
> ಕಿಡಿಯುಂ ಕೆಂಡಂಗಳುಂ ಸೂಸಿದಪುವಹಿತರಂ ನೋಡಿ ಪಂಕೇಜವಕ್ತ್ರೇ ॥
>
> (೭-೧೩)

ಈ ವೃತ್ತದ ಹಲವು ಸಂಯುಕ್ತಾಕ್ಷರಗಳು, ಟ, ಡ ದಂಥ ಪರುಷ ವರ್ಣ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಸಮಾಸ, ಮಹಾಸ್ರಗ್ಧರಾ ಪ್ರಕಾರ-ಎಲ್ಲವೂ ಭೀಮ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯ ಕಾಠಿಣ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿ ಪೋಷಕವಾಗುವಂತಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಹೋಕ್ತಿಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಂಪ ಸಾಧಿಸುವ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಬಗೆಗೂ ಈಗಾಗಲೇ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಪಗೆ ಮಸೆದಂದೆ ಕೈದು ಮಸೆದಿರ್ದುವು' ಎಂಬ ಧರ್ಮರಾಜನ ಸಂದೇಶವಾಕ್ಯ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಉಪಮೆ, ರೂಪಕ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲೂ ಅವನು ಸಿದ್ಧಹಸ್ತನೆಂದೇ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕ್ರಮ ವಿಕ್ರಮಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಕಾಲದಿಂದ ಒಂದಡಿ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ಪಂಪನು ನಡೆಸುವ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಶೋಧನೆಯೇ ಈ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಭಿತ್ತಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. 'ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ' – ಆ ಶೋಧಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ಉತ್ತರದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದ್ದಾನೆ.

❖

ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆ

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧದ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಬಲ್ಲ ಕೃತಿ ಜನ್ನನ 'ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆ' (ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ (ಸಂ), ೨೦೦೧). ಕಾವ್ಯವು ವಿಧಿಯ ಆಟ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಬಾಳ್ವೆಯ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತೂ, ದೇಹ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಗಳ ಸಂಬಂಧ ಅಥವಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಕುರಿತೂ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿದೆ. ತಾನು ನಂಬಿದ ಧಾರ್ಮಿಕ ತತ್ತ್ವಗಳ ಮೂಲಕ ತಾನೆತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದೆ ಅಥವಾ ಅಂಥದೊಂದು ಉತ್ತರವನ್ನು ಜೈನಧರ್ಮದಿಂದ ಒದಗಿಸಿಕೊಡುವುದೇ ಕಾವ್ಯದ ಅಂತರಂಗದ ಆಸೆಯಾಗಿರಲೂಬಹುದು. ಈ ಮಂಗಲಕರವಾದ ಕಥೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಾನಂದದಿಂದ ಕೇಳುವ ಭವ್ಯಪ್ರಭುಸಭೆಗೆ ಮಂಗಲ ಸಂಪದ್ವಿಲಾಸವು ಶೋಭಿಸುವುದೆಂಬ (ಈ ಶುಭಕಥನಮನತ್ಯಾನಂದದಿಂ ಕೇಳ್ವ ಭವ್ಯ । ಪ್ರಭುಸಭೆಗೆಸೆದಿರ್ಕುಂ ಮಂಗಳಂ ಶ್ರೀವಿಲಾಸಂ) ಭರವಸೆಯೂ ಕವಿಯದಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಮಾ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದಲೂ, ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದಲೂ ಇಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾವೀಗ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಕಾವ್ಯದ ಮೊದಲ ಪದ್ಯ ಸ್ತುತಿಯೂ ಹೌದು, ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ತಿಳಿಸುವ ವಾಕ್ಯವೂ ಹೌದು.

ಪುರುದೇವಾದಿಗಳೊಲಿಸಿದ
ಪರಮ ಶ್ರೀವಧುವನೊಲಿಸಿಯುಂ ಪರವನಿತಾ
ನಿರಪೇಕ್ಷಕನೆನಿಸಿದ ದೇ-
ವರ ದೇವಂ ಕುಡುಗೆ ಸುವ್ರತಂ ಸುವ್ರತಮಂ (೧-೧)

ಪುರುದೇವಾದಿಯಾಗಿ ತೀರ್ಥಂಕರರೆಲ್ಲರೂ ಒಲಿಸಿಕೊಂಡ ಪರಮಶ್ರೀವಧುವನ್ನೇ ಸುವ್ರತನೂ ಒಲಿಸಿಕೊಂಡನಾದರೂ ಆಕೆ ಪರವನಿತೆಯಲ್ಲ ಎಂಬ ಚಮತ್ಕಾರದ ಮಾತಾಡುವ ಈ ಕಂದಪದ್ಯ ಸ್ವ ಮತ್ತು 'ಪರ'ದ, ಸ್ವ ಮತ್ತು 'ಪರಮ'ದ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳ ಬಗೆಗೂ ಒಗಟಿನ ಅರ್ಥವನ್ನಿಟ್ಟಿದೆ. ಆ ಒಗಟನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದೇ ಮುಂದೆ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನದು ಮತ್ತು ತನ್ನದಲ್ಲದ್ದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಲೌಕಿಕದಲ್ಲಿರುವ ಅಂತರಕ್ಕೂ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕದಲ್ಲಿರುವ ಅಭೇದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನರಿಯಬೇಕು. ಒಂದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದಾಗಿಸಿಕೊಂಡಾಗ 'ವಿಧಿವಿಳಸನ' ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ 'ವಿಧಿ ವಿಳಸನ'ದಿಂದ ಆ ಬಗೆಯ ವ್ಯತಿಕ್ರಮಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಲೌಕಿಕವು 'ಸ್ವ' ಮತ್ತು 'ಪರ'ದ ಅಂತರವನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕು ಮತ್ತು ಮನ್ನಿಸಬೇಕು; ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಸತ್ಯವು ಆ ಅಂತರಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ, ಲೌಕಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಆದ ನೆಲೆ-ಇದು ಜನ್ನನ ಕಾಲದ ಸಮಾಜ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದ ಅರ್ಥಪ್ರಪಂಚ. ಜನ್ನ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದವನು.

'ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆ' ಹಿಂಸೆಯ ಕುರಿತ ಕಥೆಯೂ ಹೌದು. ಸಂಕಲ್ಪ ಹಿಂಸೆಗೇ ಇಷ್ಟೊಂದು ಬೆಲೆ ತೆರಬೇಕೆಂದ ಮೇಲೆ ಹಿಂಸೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಎಷ್ಟು ತೀವ್ರ ಸ್ವರೂಪದ್ದೆಂದು ಯೋಚಿಸಲು ಅದು ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತದೆ. "ಜೀವದಯೆ ಜೈನಧರ್ಮ" ವೆನ್ನುವ ನಿಲುವು ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ತೊರೆದ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಅರಿವಾದರೂ ಯಶೋಧರನ ಆಚರಣೆಗೆ ಬೆಂಬಲವೀಯುವಷ್ಟು ಘನತಿಳಿವಾಗಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ನೆಲೆಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ಭಾರೀ ಬೆಲೆಯನ್ನೇ ತೆರಬೇಕಾಯಿತು. ಭವಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಳೆದು ಹುಟ್ಟುವ ಜೀವವು

ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೂ, ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೂ ಶಿಕ್ಷೆ, ಯಾತನೆ ಅನುಭವಿಸಿ ಸಾಗುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. ಮುಂದೆ ಅಭಯ ರುಚಿಯಾಗಿ ಜನ್ಮ ತಳೆದಾಗ ಅವನಲ್ಲಿ 'ತನುವಿಂ ಜೀವ'ವನ್ನು ಬೇರೆಂದು ನೋಡಬಲ್ಲ ವಿವೇಕವೂ, ಹಿಂಸೆಯ ದುರಿತಧ್ವನಿಯನ್ನರಿತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ನೆಲೆಗೊಂಡಿತು. 'ಒದಗಿ ಬರುವ ಕ್ಲೇಶಗಳನ್ನು ('ಪರೀಷಹಗಳು') ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ತಪಸ್ಸು' ಎಂಬುದು ಈಗ ಅವನ ತಿಳಿವಳಿಕೆ. ('ಪೆತ್ತ ಪರೀಷಹಜನಮೆ ತಪಂ, ತಪಕೆ ಬೇರೆ ಕೋಡೆರಡೊಳವೇ?' ೧-೪೯). ಅಂದರೆ, ಬದುಕಿನ ಸಾರವೆಲ್ಲವೂ 'ಸೈರಿಸುವುದ'ರಲ್ಲಿದೆ. ಸೈರಿಸಿ ದೇಹದಿಂದ ಜೀವದ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನರಿತಾಗ ಬಾಳು ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿಯೇ ಆಗಲಿ, ಹಿಂಸೆಗೆ ತೊಡಗುವುದೆಂದರೆ, ಭವಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ತಿರುಗಿ, ತಿರುಗಿ ಬಳಲುವ ಹಾದಿಯನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಂತೆ. ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಶೋಧರ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಆ ಹಾದಿಯನ್ನು. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದದ್ದು ಅವನ ತಾಯಿಯ ಆಗ್ರಹ.

ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯ 'ಕಥೆ' ಪ್ರಾಯಃ ಗೊತ್ತಿರುವಂಥದೇ. ಅಮೃತಮತಿ ಯಶೋಧರನ ಪತ್ನಿ. ಮಾವುತನೊಬ್ಬನ ಹಾಡಿನಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತಳಾಗಿ ತನ್ನ ಮನಸನ್ನೇ ಆಕೆ 'ಪಸಾಯದಾನ'ವಾಗಿ ಅವನಿಗರ್ಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಕಾವ್ಯದ ಕಾರಣವಾಗುವ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಘಟನೆ ಇದೆನ್ನಬೇಕು. ಸುಂದರನೂ, ಸಮರ್ಥನೂ ಆದ ಯಶೋಧರನ ಅನುರೂಪ ಮಡದಿಯಾಗಿದ್ದ ಅಮೃತಮತಿಗೆ ಎದುರು ನೋಟಕ್ಕೆ ತೋರುವಂತೆ ಯಾವ ಕೊರತೆಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವಳೊಲಿದ ಬದಗನಾದರೋ ರೂಪದಲ್ಲಾಗಲೀ, ಅಂತಸ್ತಿನಲ್ಲಾಗಲೀ ಯಶೋಧರನ ಯೋಗ್ಯತೆಗೆ ಸಮಾನತೆಯ ಮಾತಂತಿರಲಿ, ಹತ್ತಿರದ ಯೋಗ್ಯತೆಯವನೂ ಸಹ ಅಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ಅವಳು ಒಲಿದುದು 'ಅರೂಪ' ವಾದ ಸಂಗತಿಗೆ, ಅವನ ಹಾಡಿಗೆ. ಅಮೃತಮತಿಯ ಗೆಳತಿ ಕಂಡಿದ್ದು ಆ ಮಾವುತನ ಅಷ್ಟವಂಕ ದೇಹದ ಅಸಹ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು. ಅಮೃತಮತಿ ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು 'ಮಾಳಿಗೆಯೊಳಗಿನ ದೀಪದ ಕುಡಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಕಾಶ ಪಡೆದಂತೆ' ಮೊಳಗಿದ ಅವನ ರಾಗಶ್ರೀಯನ್ನು. ಅಂಥ ಮಧುರ ಹಾಡಿಗೆ ಮನತೆತ್ತ ಮೇಲೆ 'ರೂಪಿನ ಕೋಟಲೆಯೇವುದೊ?' ಅಮೃತಮತಿಯದೀಗ ಒಲವು ಮತ್ತು ರೂಪದ ಸಂಬಂಧದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅವಳಲ್ಲಿ ರೂಪಿಗೆ ಒಲವಲ್ಲ, ಒಲವಿನಲ್ಲಿ ರೂಪವನ್ನು ಕಂಡವಳೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವಳ ನಡತೆಗೊಂದು ಸಮರ್ಥನೆಯಿದೆ! ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ವಿವಾಹದ ನೈತಿಕ ಧರ್ಮವನ್ನು ಮೀರಿದಳೆಂಬುದು ಕಾವ್ಯ ಅವಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ದೋಷ. ಅದನ್ನು ಯಶೋಧರ ತಾನು ಕಂಡ ಕನಸೆಂದು ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ತನ್ನ ತಾಯಿಯೆದುರು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ಪೊಂದಾವರೆಗೊಳದಂಚೆ ಕಳಲ್ದಾವರೆಗೊಳದೊಳಗೆ ನಲಿವ' ಕನಸನ್ನು ಕಂಡುದಾಗಿ ಯಶೋಧರ ಹೇಳಿದಾಗ ತಾನು ಕಂಡ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಆ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ತಾನು ಹಚ್ಚಿದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೂಡ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅದು ಕಾವ್ಯ ಕಾಣುವ ಅರ್ಥವೂ ಹೌದು. ವಾಸ್ತವವು ಇಂಥದೊಂದು ಒಗಟಿನ ಸ್ವಪ್ನವಾದಾಗ ಆ ಸ್ವಪ್ನದ ದೋಷಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವೂ ಬೇಕು. ಯಶೋಧರನ ಸಂಕೇತದ ಹುಸಿಗೆ ಸಂಕೇತದ ಹಿಂಸೆಯತ್ತ ಕರೆದೊಯ್ವ ವಿಧಿಯಿತ್ತು. ಅದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಅವನು ಹಿಟ್ಟಿನ ಕೋಳಿಯನ್ನು ಬಲಿಯಾಗಿ ಕೊಡಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಆದರೆ 'ಆರರಿವರಯ್ಯ ವಿಧಿ ವಿಳಸನಮಂ?' 'ಕೃತಕ ತಾಮ್ರಚೂಡ' ನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡ ಬೆಂತರ 'ಕೊಕ್ಕೋಕೋ' ಎಂದು ಮುಂಬರುವ ದುರಿತಂಗಳನ್ನು ಕೂಗಿ ಎಬ್ಬಿಸಿತು. 'ಭವ ಬಂಧನ'ವೆಂಬ ಮಾತು, ಈವರೆಗೆ ಬರಿಯ 'ಮಾತಾ'ಗಿದ್ದ ಆ ನುಡಿಗಟ್ಟು ಇದೀಗ ಯಶೋಧರನಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಾದನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ.

ತನ್ನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಯಶೋಧರ ಅರಿವಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ ಇದು: "ಅಮೃತ ಮತಿಯೆಂಬ ಪಾತಕಿಯ ಮಾಯೆ ಬನವಾದರೆ, ತಾಯಿಯ ಮಾತು ಆ ಮಾಯೆಯಲ್ಲಿ ಹರಡಿದ

ಬಲೆ. ಸಂಕೇತ ಸ್ವರೂಪದ್ದೇ ಇರಬಹುದಾದರೂ ಹಿಂಸೆಯೆಂಬ ಬಾಣಕ್ಕೆ ಆತ್ಮವೆಂಬ ಜಿಂಕೆಯು ಬಲಿಯಾಯಿತು" (೩-೨೮). ಇವಿಷ್ಟು ಕಥೆಯ ಒಂದು ಭಾಗದ ವಿವರಗಳಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಭವಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪಶು-ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಜನ್ಮವೆತ್ತುತ್ತ ಬೇಯುತ್ತ ತೊಳಲುತ್ತ ಅಕಂಪನಾಚಾರ್ಯರ ಉಪದೇಶ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ವ್ರತ ಅನುಸರಿಸಿ, ಪುನಃ ಮಾನವಜನ್ಮ ಪಡೆಯುವುದು, ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಸಾಧಿಸುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗ. ಈ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಕವಿ ಹಲವು ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಬಗೆಯ ಕುರಿತು ಈಗಾಗಲೇ ಅನೇಕ ಸಮರ್ಥ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಕಂದ ಪದ್ಯವೂ ಸಹ ಬೇಟೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತ ಹಿಂಸೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಹಿಂಸಿಸುವಾತನನ್ನೇ ಬಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಯಶೋಧರನಂಥ ರಾಜನೂ ಸಹ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಸಹಾಯಕನೇ. ವಿಧಿ ವಿಲಾಸಕ್ಕೆ ಅವನ ಆತ್ಮಕುರಂಗವೂ ಆಹುತಿಯಾಗಲೇಬೇಕು. ಈ ಬೇಟೆಯಾಟ ಅಮೃತಮತಿಯನ್ನು ವಿವಾಹವಾಗುವಲ್ಲಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಅದನ್ನು ಕವಿ ತುಂಬ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಆರಂಭದ ಭಾಗದಲ್ಲೇ ಸೂಚಿಸಿಯೂ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.

> ಅಮೃತಮತಿ ಗಡ ಯಶೋಧರ
> ನ ಮನಃಪ್ರಿಯೆಯಾಕೆ ದೀವಮಾಗೆ ಪುಳಿಂದಂ
> ಸುಮನೋಬಾಣಂ ತದ್ಭೂ
> ರಮಣನನೊಲಿದಂತೆ ಗೋರಿಗೊಳಿಸುತ್ತಿರ್ಕುಂ (೨-೯)

ಯಶೋಧರನನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡಲು 'ಸುಮನೋಬಾಣ' (ಕಾಮ) ಅಮೃತಮತಿಯನ್ನೇ ದೀವ (ಒಡ್ಡಿದ ಆಕರ್ಷಕಣೆಯ ವಸ್ತು, ಸಂಗತಿ ಪ್ರಾಣಿ) ಮಾಡಿಕೊಂಡನೆಂದು ಹೇಳುವ ಈ ಪದ್ಯ ಅವರ ಅನುಪಮ ಸೌಂದರ್ಯ, ಅನುರೂಪ ದಾಂಪತ್ಯದ ವರ್ಣನೆಯಾಗಿ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ತನ್ನ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುತಃ ಒಂದು ದುರಂತ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅಭಯ ರುಚಿಯಾಗಿ ಯಶೋಧರನೇ ಮುಂದೆ ಆ ದುರಂತದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಗೈಯುತ್ತಾನೆ: "ಮನಸಿಜನ ಮಾಯೆ ವಿಧಿ ವಿಳಸನದ ನೆರೆಂಬಡೆಯೆ ಕೊಂದು ಕೂಗದೆ ನರರಂ" (೨-೬೧).

ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಇಂಥ ಬೇಟೆಗಳ, ಹಿಂಸೆಗಳ, ಕೊಂದು ಕೂಗುವ ಅಥವಾ ದುರಿತಂಗಳ ಬಲ್ಲುಲಿವ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಕೇಂದ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ವಿವರಗಳಾಗಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿವೆ. ಹಿಂಸೆಯ ತಾಂಡವ ನೃತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಅದರ ಭೀಕರತೆಯನ್ನು, ಪಾಪ ಭೂಯಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಆಸಕ್ತಿ ತಳೆದಿದೆ. ರಾಜಪುರದ ಚಂಡಮಾರಿ 'ಜೀವಹತಿ ತನಗೆ ಸುಖೋದ್ದೀಪನಮೆನಿಸುವ' ಪಾಪಕಳಾಮಂಡಿತೆ, ದೇವತೆ. ಆ ದೇವಾಲಯದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ವಸಂತಋತು ಬಂದಾಗ ಅಶೋಕ ಮರಗಳು ಬೆಂಕಿಯ ಉಯ್ಯಾಲೆಯಂತೆ ಕಂಡವಂತೆ. ಕೋಗಿಲೆಯ ಇಂಚರ-ಇಂಚರವಲ್ಲ, 'ಮೂದಲೆಯುಲಿ'. ಕಾರಣ: ಇದೀಗ ಅವಳಿಗೆ ಬಲಿಯೊಪ್ಪಿಸುವ ಪರ್ವಕಾಲ. ಅಲ್ಲಿ ಚಿಲ್ಲಿದ ಮಾವು, ಮುತ್ತುಗದ ಮೊಗ್ಗುಗಳು ಕವಿಗೆ ಕಂಡುದು ಹೀಗೆ:

> ಸಿಸಿರಮನೆ ಪಡೆದು ಪರಕೆಗೆ
> ವಸಂತನಲರ್ವೋದ ಮಾವಿನಡಿಮಂಚಿಕೆಯೊಳ್
> ಕುಸುರಿದರೆದಡಗಿನಂತೆವೊ
> ಲೆಸೆದುವು ತದ್ವನದೊಳುದಿರ್ದ ಮುತ್ತದ ಮುಗುಳ್ಗಳ್ (೧-೩೭)

"ದೇವಿಗೆ ಹರಕೆಯೊಪ್ಪಿಸಲು ಶಿಶಿರವನ್ನೇ ಹಿಡಿದು ಹೂಬಿಟ್ಟ ಮಾವಿನ ಮರದ ಅಡಿ ಮಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಕೊಚ್ಚಿ ಕೊಚ್ಚಿ ಕತ್ತರಿಸಿ ಹಾಕಿದ ಮಾಂಸದ ರಾಶಿಯೆಂಬಂತೆ ಆ ವನದಲ್ಲಿ ಉದುರಿಬಿದ್ದ ಮುತ್ತುಗದ ಮೊಗ್ಗುಗಳು ಕೆಂಪಾಗಿ ತೋರುತ್ತಿದ್ದವು"—ಬಲಿಯ ಒಟ್ಟು ಸಂದರ್ಭದ ಕ್ರೂರತೆಯನ್ನು ವಸಂತನ ವಧೆಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ಪದ್ಯ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ. ಮುಂದೊಮ್ಮೆ ಆ ಆಶಯವನ್ನು ಅದು ಯಶೋಧರನ ಬಾಯಿಂದಲೂ ಹೇಳಿಸಿದೆ: 'ಜೀವದಯೆ ಜೈನಧರ್ಮಂ'. ದೇಹದ ಅನಿತ್ಯತೆಯನ್ನರಿತೂ ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ದಯೆಯ ಧರ್ಮವದು. "ಅಪಾಯ ಕೋಟಿಗಳು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟಿವೆಯೋ, ಅಷ್ಟಕ್ಕೆಲ್ಲ ಈ ದೇಹವೇ ಮನೆ" ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತುಗಳೂ ಇದೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿವೆ (೧-೫೧).

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಈ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಮೂರು ಮಾದರಿಗಳು ಭವದ ಮೂರು ದಾರಿಗಳನ್ನು ತೋರುವಂತಿವೆ. ದೈಹಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೇ, ಇಂದ್ರಿಯ ಸುಖದಲ್ಲೇ ಬದುಕಬೇಕೆನ್ನುವ ಬದಗ, ಅಮೃತಮತಿಯರದು ಒಂದು ಮಾದರಿಯಾದರೆ, 'ಯಾವ ವಿಕಲ್ಪವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಆತ್ಮನನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಿದ್ದ' ಎನ್ನುವ ಅಕಂಪನಾಚಾರ್ಯರದು ತದ್ವಿರುದ್ಧ ಮಾದರಿ. ದೇಹವಲ್ಲದ ಅಪರಿಮಿತ ಚೈತನ್ಯವು ಅವರ ಲಕ್ಷ್ಯ. ಅದನ್ನು ಆಗಲೇ ಅವರು ಸಿದ್ಧಿಸಿದವರಾದರೆ, ಆ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಶೋಧಕರಾಗಿ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಯಶೋಧರ, ಚಂದ್ರಮತಿ, ಚಂಡಕರ್ಮರಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಭವಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ತಲುಪಬೇಕಾದುದು ಅಕಂಪನಾಚಾರ್ಯರು ಈಗಾಗಲೇ ಪಡೆದಿರುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನೇ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಕಾವ್ಯದ ದರ್ಶನ. ಅದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ತತ್ತ್ವವಾದರೂ ಅದೇ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಆ ಚರ್ಚೆ ಆಕ್ರಮಿಸಿ, ಇಡೀ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆ ಅರ್ಥದ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಓದುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆ.

ತರಿದೊಡೆ ಕಡಿದೊಡೆ ಸೀಳ್ದೊಡೆ
ಪೊರಮಡುವುದೆ ಕಿಚ್ಚು ಕಾಷ್ಠದಿಂ ಪೊಸೆಯಲೊಡಂ
ಪೊರಮಡುವುದಂತೆ ಜೀವಂ
ಪೆರತೊಡಲಿಂ ತೋರುಗುಂ ವಿವೇಕ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂ (೪-೨೩)

ಆತ್ಮಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ 'ವಿವೇಕ ಕ್ರಿಯೆ' ಅಗತ್ಯವೆಂದು ನುಡಿದ ಅಕಂಪನಾಚಾರ್ಯರು ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಬೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರು ಕೊಡುವ ನಿದರ್ಶನ ಕಾಷ್ಠಾಗ್ನಿಯದು. ಹೇಗೆ ಕಟ್ಟಿಗೆ ಕೊಚ್ಚಿದರೂ, ಸೀಳಿದರೂ ಬೆಂಕಿ ಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲವೋ, ಹಾಗೆ ದೇಹವನ್ನು ಕೊಚ್ಚುವ, ಸೀಳುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಆತ್ಮವನ್ನು ಅರಿಯಲಾರೆವು. ಕಟ್ಟಿಗೆ ತಿಕ್ಕಿದಾಗ ಬೆಂಕಿ ಹೊಮ್ಮುವಂತೆ ವಿವೇಕ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಚೈತನ್ಯದ ಭಿನ್ನತೆ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವರು "ತನುವಿಂ ಜೀವ ಬೇರೆಂದು ಮಗನೆ ಭಾವಿಸಿ ನೋಡಾ" ಎಂದು ಉಪದೇಶಿಸುವುದು. ಈ ಮಾತುಗಳು ಚಂಡಕರ್ಮನಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕೋಳಿಗಳಾಗಿ ಜನ್ಮ ತಾಳಿದ್ದ ಯಶೋಧರ, ಚಂದ್ರಮತಿಯರಿಗೂ ಸನ್ಮಾರ್ಗ ತೋರುತ್ತವೆ. ಹಿಟ್ಟಿನ ಕೋಳಿಯನ್ನು ಬಲಿಕೊಟ್ಟ ತಾಯಿ, ಮಗ ಕೋಳಿಗಳಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬಲಿಯಾಗುವ ತನಕವೂ ಭವಾವಳಿ ವಿಚಿತ್ರ ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಮುಂದುವರಿದು ಹಿಂಸೆಯ ಚಕ್ರಗತಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಆಳವಾದ ಹೊರತೂ, ಸಂಕಲ್ಪ ಬಲಗೊಳ್ಳದ ಹೊರತೂ, ಅರಿವು ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಗಳು ಅಖಂಡಗೊಳ್ಳದ ಹೊರತೂ ಅವನಿಗೆ ಕೇವಲಜ್ಞಾನ ಲಭಿಸದು ಎಂಬ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಯಶೋಧರ ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಕಾವ್ಯತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯ ಸಾಧನೆ ವಿಶೇಷವಾದ್ದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ಯಶೋಧರನು ಏಳನೇ ಜನ್ಮದಲ್ಲಿ ('ಅಭಯರುಚಿ') ತನ್ನ ಈ ಜನ್ಮದ ತಂಗಿ ಅಭಯಮತಿ (ಅಂದರೆ ಮೂಲತಃ ಕಥೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಯಶೋಧರನ ತಾಯಿ ಚಂದ್ರಮತಿ) ಜೊತೆ ಚಂಡಮಾರಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗಬೇಕಾಗಿ ಬರುವ ಸಂದರ್ಭದೊಡನೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಲಿಯ ಭೀಷಣತೆಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವ ಕೆಲ ಕಂದಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆಲ್ಲೂ ಹಿಂಸೆಯ ಮೂರ್ತ ವಿವರಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ತೊಡಗಿದ ಕಾವ್ಯ ಭವಾವಳಿಯ ಕಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಅಲೆಯುತ್ತಲೂ, ಮತ್ತೆ ಮಾರಿದತ್ತ-ಅಭಯರುಚಿಯರೆದುರು ನಿಲಿಸುತ್ತಲೂ ಭವಚಕ್ರದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಅರಿವಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ಹಿಟ್ಟಿನ ಕೋಳಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಪ್ರತಿಮಾನವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತಿಮೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತೀಕಗಳಂತೆ ಪ್ರತಿಮಾನ ಕೂಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವಂಥದು. "ಪ್ರತಿಮಾನ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೊಡನೆ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಪ್ರತಿಮಾನದಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆ.... ಪ್ರತಿಮಾನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸದೆ ತಾನೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಹಿಟ್ಟಿನ ಕೋಳಿಯ... ಪ್ರತಿಮಾನದ ರಚನೆಯಾಗಿರುವುದೇ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರತಿಮಾನದ ರಚನೆ ಒಂದು ಒಡಗತೆಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ.... ಇಂಥ ಪ್ರತಿಮಾನಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಕಾವ್ಯದ ದಾರ್ಶನಿಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ." (ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ೧೯೯೫, ಪುಟ ೧೬). ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯ 'ದಾರ್ಶನಿಕ ಅರ್ಥ'ವನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಕೋಳಿ'ಯ ಪ್ರತಿಮಾನವು ಸ್ವತಃ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲುದೆಂಬುದು ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ.

❖

ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ

ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತವೆಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ 'ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ'ಯಲ್ಲಿ (ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯ, (ಸಂ), ೧೯೯೬) ಕವಿ ತಾನು 'ವೀರನಾರಾಯಣನ ಕಿಂಕರ'ನೆಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕರ್ಣಪರ್ವದ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯ ಪರಮಾತ್ಮನ ಪಶುಪತಿತ್ವವನ್ನೂ, ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲರ ಪಶುತ್ವವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ:

ಪಶುಪತಿಯೆ ಪರಮಾತ್ಮ ಜೀವರು
ಪಶುಗಳೇ ಸರಿ ಜೀವ ಭಾವದೊ
ಳೆಸಗುವರು ನೀವ್ ಪಶುಗಳೀಗಳು ನಿಮ್ಮ ರಕ್ಷಣೆಯ
ಪಸರಿಸುವ ಪರಮಾತ್ಮ ತಾನೀ
ಘಸಣೆ ನಿಮಗೇಕೆಂದು ಜೀವ
ಪ್ರಸರವನು ತಿಳುಹಿದನು ಕಾರುಣ್ಯದಲಿ ಕಾಮಾರಿ

ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾವ್ಯದ ಸತ್ಯವೂ, ಅವನ ಸ್ವಂತ ಜೀವನದ ಸತ್ಯವೂ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ವೀರನಾರಾಯಣ ಪ್ರಭುವಾದಾಗ ಕವಿ ಕಿಂಕರನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಅವನೇ ಕವಿಯಾದರೆ ಇವನು ಲಿಪಿಕಾರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲ ಜೀವರೂ ಪಶುಗಳೇ, ಅವನು ಪಶುಪತಿ. ಭಕ್ತನಾಗಿ, ಪಶುವಾಗಿ, ಲಿಪಿಕಾರನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ, ಕವಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯೇ, ಆಗ ಮಾತ್ರ ಕೃಷ್ಣ ಕಥೆಯನ್ನು 'ತಿಳಿಯ ಹೇಳ' ಬಹುದು. "ದೇವ ಬಂದನು ತನ್ನ ನೆನೆವರ । ಕಾವ್ಯ ಬಂದನು" ಮುಂತಾಗಿ ಸ್ತುತಿಸಬಹುದು. ಭವದಲ್ಲಿ ಕಿರುನಗೆ ಬೀರುತ್ತ ಓಡಿಯಾಡುವ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಬಹುದೂರದ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿ ವಿದುರನ ಮನೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಕಂಡುದು ಹೀಗೆ:

ಸಿರಿ ಮೊಗದ ಕಿರುಬೆಮರ ತೇಜಿಯ
ಖುರಪುಟದ ಕೆಂದೂಳಿ ಸೋಂಕಿದ
ಸಿರಿಮುಡಿಯ ಕೊನೆಮೀಸೆಯಲಿ ಕೆಂಪಡರ್ದ ರೇಣುಗಳ
ಖರಮರೀಚಿಯ ಝಳಕೆ ಬಾಡಿದ
ತರುಣ ತುಳಸಿಯ ದಂಡೆಯೊಪ್ಪುವ
ಗರುವ ದೇವನ ಬರವ ಕಂಡನು ಬಾಗಿಲಲಿ ವಿದುರ

ಬಿಸಿಲ ಝಳಕ್ಕೆ ಬಾಡಿದ ತುಳಸಿಮಾಲೆ, ಕೆಂದೂಳಿ ಸೋಂಕಿದ ಮೀಸೆ, ಕಿರುಬೆಮರು - ಇಷ್ಟ ದೈವದ ಮಾನುಷ ರೂಪ, ಭವದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಟ್ಟವರ ಪರಿಣಾಮ. ಅವನ ದೈವತ್ವವನ್ನು ಬಲ್ಲ ವಿದುರ ತನ್ನ ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ನಡವಳಿಕೆಯಿಂದ ಹೊಲಬುದಪ್ಪಿದ್ದಾನೆ. ನೆನೆವ ಸನಕಾದಿಗಳಿಗೊಮ್ಮೆಯು ಮನಗೊಡದ ಮಹಿಮಾತಿರೇಕನ, ಮನೆಗೆ ಬಹು ಕರುಣಾಳುತನ ಹೊಸತೆನುತ (ವಿದುರ) ಹಿಗ್ಗಿದನು. ಆ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಿದುರನ ವರ್ತನೆಯೂ (ಸಂತೋಷದ ಕುಣಿತದ್ದು) ಅತಿರೇಕದ್ದಾಗಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ.

ರಾಜಸೂಯಯಾಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭೀಷ್ಮನಾಡಿದ ಮಾತುಗಳಿವು:

ನಿರವಯವ ತತ್ತ್ವೈಕ ಪದವಿದೆ
ನರಮನೋಹರ ರೂಪಿನಲಿ ವ್ಯವ-
ಹರಣ ಸಂಚಾರಹಿತವಿದೆ ಕೃಷ್ಣಾಭಿಧಾನದಲಿ ।

ಭರಿತ ಬಹಳ ಬ್ರಹ್ಮವಿಲ್ಲಿಯೆ
ಧರಣಿಯಲಿ ಸಂಚರಿಸುತಿದೆ ಮುರ
ಹರನ ತತ್ವರಹಸ್ಯ ಮುದ್ರೆಯನರಿವರಾರೆಂದ ॥

ಪ್ರಾಯಃ ಇದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಕುರಿತು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೆನ್ನಬೇಕು. ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಆಕಾರವುಳ್ಳವನೂ, ನಿರವಯವನೂ ಆಗಬಲ್ಲ ತತ್ವವಾಗಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಇಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಎಂಬ ಅಭಿಧಾನ ಕಳಕೊಂಡಾಗಲೂ ಸಂಜ್ಞಾರಹಿತನಾಗಿ ಅವನು ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ ಅಥವಾ ಆ ತತ್ವ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ 'ತಿಳಿಯ ಹೇಳುವೆ ಕೃಷ್ಣ ಕಥೆಯನು' ಎಂಬ ಸರಳವಾಗಿ ತೋರುವ ಸಾಲು ತನ್ನೊಳಗೊಂದು ನಿರಾಕಾರವನ್ನೂ ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಅದು ತತ್ವರಹಸ್ಯದ ಮುದ್ರೆ. ಅದನ್ನು ಮುರಿಯುವುದಾದಲೀ, ಅರಿಯುವುದಾಗಲೀ ಸುಲಭದ ಮಾತಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಈ ಧರಣಿಯಲ್ಲೇ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ನಂಬಿಕೆ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದೆ. ಅದು ಲೋಕದಲ್ಲಿದ್ದೂ ಲೋಕಾತೀತವನ್ನು ತೋರುವ ಶಕ್ತಿ. ಅವನ 'ಮೊಗ' ಲೋಕದ್ದು. ಅದರ 'ಸಿರಿ' ಅಲೌಕಿಕ. ಅವನ ಮುಗುಳುನಗೆ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಪರಿಚಿತ, ಅದರ ಅಂತರಾರ್ಥ ಮಾತ್ರ ಗೂಢ. ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಗ್ರಾಹ್ಯವೂ, ಅಗ್ರಾಹ್ಯವೂ ಆಗಿ ಬಿಡುವ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಕೌಸ್ತುಭಕಾಂತಿ ಅನನ್ಯವಾಗಿಬೆಳಗಿದೆ. 'ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಅಪರೂಪವಾದ ಪದ್ಯವಿದು' ಎಂಬ ಶ್ಲಾಘನೆಗೆ ಒಳಗಾದ (ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ೧೯೯೬ ಪುಟ ೩೫) ಈ ಪದ್ಯ ಭೀಷ್ಮನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಎದುರುಗೊಂಡಾಗ ಕಂಡ ಚಿತ್ರ ('ಸಂಧಾನ' ಸಂದರ್ಭ):

ಎಂದು ಗಂಗಾನಂದನನು ನಲ
ದಿಂದ ಕೈಗೊಡೆ ಸುರಗಿರಿಯ ತುದಿ
ಯಿಂದ ಮರಿಮಿಂಚುಗಳ ಮುಗಿಲಿಳಿವಂತೆ ಭೂತಳಕೆ ।
ಅಂದು ನೀಲಾಚಲ ನಿಕಾಯದ
ಸೌಂದರಾಂಗದ ಕೌಸ್ತುಭಪ್ರಭೆ
ಯಿಂದ ಕಾಂಚನ ರಥವನಿಳಿದನು ದಾನವಾರಾತಿ ॥

'ಸುರಗಿರಿಯ ತುದಿಯಿಂದ ಭೂತಳಕ್ಕಿಳಿದ ಮರಿಮಿಂಚುಗಳ ಮುಗಿಲು' ಎಂಬ ಪ್ರತಿಮೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಭೂಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಇನ್ನಾವ ವಿವರಣೆಯೂ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾರದು. ಭೂತಳದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವ ಭೀಷ್ಮ ದೇವರಿಗೆ ನಲವಿಂದ ಇಳಿಯಲು ಕೈಗೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ದಾನವಾರಾತಿಯೂ ಹೌದು, ಭಕ್ತವತ್ಸಲನೂ ಹೌದು. ಆ ನಲವನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ತನ್ನ ಚಿನ್ನದ ರಥದಿಂದ ಇಳಿದು ಬರುವ ಹೃದಯವಂತನವನು. ಕೆಳಕ್ಕಿಳಿಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಅವನ ಕೌಸ್ತುಭಹಾರದ ಪ್ರಭೆ ಕಣ್ತುಂಬುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಲೋಕದ ಜೀವಿಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಇದ್ದೂ ಈ ಲೋಕದ ದುಷ್ಟಸಂಹಾರಕ, ಸಜ್ಜನ ರಕ್ಷಕ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟನೂ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಬರಿಯ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ, ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಲ್ಲ ಘನತತ್ತ್ವವೇ ಅವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ಯಾವ ಪಾತ್ರವೂ ಅವನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದು. ಅವನನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವವರೂ ಅವನೊಡನೆ ಸೆಣಸಬೇಕು. ಹಾಗೆಂದು ಅವನನ್ನು ಆರಾಧಿಸುವವರೂ ಅವನನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಾರರು. ಅವನ ನಿರವಯವ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಭೀಷ್ಮನಂಥ ಪ್ರಾಜ್ಞರು ಕೆಲವರೇ ಬಲ್ಲರು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದು 'ಕೃಷ್ಣಕಥೆ'. ಆದರೆ ಕೃಷ್ಣ ಎಂಬುದನ್ನು

ಲೌಕಿಕಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸಬಾರದೆಂದು ಹತ್ತಾರು ರೂಪಕಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯವು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರ ಕಥೆಯ ಮಯ್ಯಗ್ಗಡಲೀಯದೆ ಪಂಪ ಲೌಕಿಕದ ಕಥೆಯನ್ನಾಗಿ ಓದಿದ, ರಚಿಸಿದ ಭಾರತದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೋರುವುದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಆಶಯವಾಗಿತ್ತು. ಕೃಷ್ಣ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಹಾಭಾರತವು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಮುನೀಂದ್ರನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಕೃಷ್ಣಕಥೆ' ಯಾಯ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದು ಮನುಷ್ಯರ ಕಥೆಯೂ ಆಗಬೇಕು, ಆಗಿದೆ. ಮಾನವ ಬದುಕಿನ ಮೇಲೆ ದೈವದ ಪ್ರಭಾವ, ದೈವದ ನಿರ್ಣಯಗಳ ಮೇಲೆ ಮಾನುಷ ವರ್ತನೆಗಳ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಅದು ಹೇಳುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ತತ್ತ್ವರಹಸ್ಯವು ಧರಣಿಯಲಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿರುವ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟರ ಕಥೆಗಳನ್ನೂ ಅದು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ದೈವವು ತಾನು ಎದುರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆಯೂ ಬಾಳನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸಬಲ್ಲುದು. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ದೈವ (ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ) ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದು ಸಾಕಷ್ಟು ಕಥೆ ಮುಗಿದ ಬಳಿಕವೇ. ದ್ರೌಪದೀ ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಿಮತ್ತಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಬಳಿಕವೂ ಅನೇಕ ಸಲ ಅವನು ಅದೃಶ್ಯನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. (ಉದಾ: ಅಜ್ಞಾತ ವಾಸ ಪ್ರಕರಣ) ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಕಾರ್ಯವೆಸಗುವುದು ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷರೂಪದಲ್ಲೇ. ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ದ್ರೌಪದಿ ಆರ್ತವಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸುವ ಮೊರೆಯ ನುಡಿಗಳೂ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿವೆ. ಜೀವವೊಂದು ತನ್ನ ನಿಸ್ಸಾಹಯಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ದೈವಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಶರಣಾಗುವ ಸಂದರ್ಭವದು.

ಅನೇಕ ನುಡಿಚಿತ್ರಗಳು ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣದ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿಯ ದುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಿವೆ. ಅವಳನ್ನು ತರಳಾಕ್ಷಿ, ಇಂದುಮುಖಿ, ಮೃಗನಯನೆ ಮುಂತಾಗಿ ಕರೆಯುವ ಮೂಲಕ ಕವಿ ಸಂದರ್ಭದ ಕ್ರೂರತೆಯಲ್ಲಿ ಆ ರೂಪಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ವೇದನಾಪೂರ್ಣ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಾಯಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ತುತಿವಾಚಕಗಳಾಗಿರುವ ಈ ಪದಗಳು ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣದ ಅವಮಾನಕರ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಕಳವಳ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಪದ್ಯಗಳು ಅಲಂಕಾರಗಳ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿವೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ರೂಪಕಗಳ ಸಾರ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ದೋಚುವ ರೀತಿಗೆ ಇದೊಂದು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ 'ಮೃಗನಯನೆ' ಚಿಗರೆಗಂಗಳ ಚಂಚಲತೆಯನ್ನೂ ಚೆಲುವನ್ನೂ, ತೋರುವುದಾದರೆ, ಉಟ್ಟ ಸೀರೆ ಸೆಳೆಯುವಾಗ ಅದು ಸೂಚಿಸುವುದು ಬೇಟೆಗಾರನ ಬಲೆಗೆ ಬಿದ್ದ ಚಿಗರೆಯ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕ ನೋಟವನ್ನು.

ತನ್ನ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ರುಕ್ಮಿಣಿಯೊಡನೆ ಕುಳಿತಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣ 'ತನ್ನಯ ಮೇಳಹೈವರ ಸತಿಯ ಹುಯ್ಯಲ'ನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಕ್ರೂರದುರ್ಯೋಧನನು ದ್ರುಪದಕು
ಮಾರಿ ಪಾಂಚಾಲಿಯನು ಸಭೆಯಲಿ
ಸೀರೆಯನು ಸುಲಿಯಲ್ಕೆ ಕಾಯ್ಯೆ ಕೃಷ್ಣಯೆಂದೆನುತ ।
ನಾರಿಯೊರಲಿದಳಾಕೆಯುಟ್ಟಿಹ
ಸೀರೆ ಸೆಳೆಯಲು ಬಳಿಕಲಕ್ಷಯ
ಸೀರೆಯಾಗಲಿಯೆಂದ ಗದುಗಿನ ವೀರನಾರಯಣ

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಂಥ ಮಹಿಮಾತಿಶಯನೆಂದರೆ ಅವನು 'ಅಕ್ಷಯ ಸೀರೆ' ಆಗಲಿ-ಎಂದರೆ ಸಾಕು,

ಆ ಮಾತು ನೆರವೇರುತ್ತದೆ. ಇದು ಪುರಾಣ ಆಗಲೇ ಒಪ್ಪಿಸಿರುವ ಸಂಗತಿ ಎಂದೆನಿಸಿದರೂ ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂತಿದೆ. ದ್ರೌಪದಿ ಮೊರೆಯಿಟ್ಟದ್ದು ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ, 'ಅಕ್ಷಯ ಸೀರೆಯಾಗಲಿ' ಎಂದವನು ಗದುಗಿನ ವೀರನಾರಾಯಣ. ವರ್ತಮಾನ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ, ವೀರನಾರಾಯಣ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಇಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಲೆ ಅಭಿನ್ನಗೊಂಡು ಅಕ್ಷಯತೆಯ ಅಖಂಡಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಸುತ್ತಿರುವವನೂ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಿರುವವನೂ - ಅದೇ ದೇವರು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದು 'ಚಾರು ಕವಿತೆಯಲ್ಲ', 'ಪರಮ ವೇದದ ಸಾರ'.

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಪದ್ಯ ಅರಣ್ಯಪರ್ವದಲ್ಲಿದೆ. ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸದಿರಲು ಕಾರಣವಿರುವಂತೆಯೇ, 'ಅಕ್ಷಯ ಪಾತ್ರೆ' ಅನುಗ್ರಹ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಿದೆ. ಅದಂತಿರಲಿ, ಆ ಪ್ರಕರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಕಣ್ಣೆಗಿದಿರಾಗುವ ಚಿತ್ರ ಗಮನಿಸಿ:

ಜ್ಞಾನಗೋಚರನಾಗಿ ವನಿತೆಯ
ಮಾನಸದಲಿಹ ಪರಮಹಂಸನು
ಮಾನುಷಾಕೃತಿಯಾಗಿ ತೋರಿದ ಬಾಹ್ಯರಚನೆಯಲಿ
ಮಾನಿನಿಯ ಮೈದಡವಿ ಚಿಂತೆಯ
ದೇನು ತಂಗಿ ಲತಾಂಗಿ ಹೇಳೌ
ಮೌನಮುದ್ರೆಯಿದೇನೆನಲು ಕಂದೆರೆದಳಿಂದುಮುಖಿ

ಕೃಷ್ಣ ನಿರ್ಗುಣನೂ ಆಗಬಲ್ಲ, ಸಾಕಾರನೂ ಆಗಬಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನಗೋಚರ ಪರಮಹಂಸ ತತ್ತ್ವವಾಗಿ ದ್ರೌಪದಿಯ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತಲೇ ಬಾಹ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಮೈದಡವಿ ಮಾತನಾಡಿಸಬಲ್ಲನೆಂಬ ವರ್ಣನೆಯಿಂದ ಕೃಷ್ಣನ ದೇವಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಕ್ಷಯ ಸೀರೆಯ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಮರೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣ, ಅರಣ್ಯ ಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನಗೋಚರ ನಾಗಿರುವಾಗಲೂ ದೃಗ್ಗೋಚರನೂ ಆಗಿಬಿಟ್ಟ ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಕಟವಾಗಿಯೇ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ತನ್ನ ಪಾತ್ರವಿರುವಂತೆ, ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೂ ಅವನ ಪಾತ್ರದ ನಿರ್ವಹಣೆಯಿದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಂಡ ಬಗೆಯಲ್ಲೇ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಸಂಧಾನ ವಿಫಲವಾಗುವುದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಪಾಂಡವರೆದುರು ಆಗಲೇ ಆಡಿಯೂಬಿಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಕೌರವರ ಪಾಲಿಗೆ ಉಳಿದಿರುವುದು ಪಾತ್ರದ ಅಭಿನಯ ಮಾತ್ರವೇ, ಎನ್ನಬೇಕು. ಆದರೆ ಮುಂದಿನ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನರಿಯದೆ ಕೌರವರು ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಕೃಷ್ಣನದಾದರೋ ನಿನ್ನೆ ಮುಂದಿಂದುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಲ್ಲ ಪ್ರಜ್ಞೆ. 'ನಿರವಯನ ತತ್ತ್ವ'ವನ್ನು ಅರಿಯಲಾರದ ದುರ್ಯೋಧನಾದಿಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ನಿರುಪಮ ವಿಶ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಅವನು ತೋರುತ್ತಾನೆ. ದೇವರ ಮುಳಿಸೂ ಕೂಡ ಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಕರುಣೆಯಾಗಬಲ್ಲುದು. ವಿಶ್ವರೂಪದರ್ಶನ ಪಡೆಯಲು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಒಲುಮೆಯ ಭಕ್ತ ಅರ್ಜುನ ಕಾಯ್ದಷ್ಟು ದಿನವೂ ದುರ್ಯೋಧನಾದಿಗಳು ಕಾಯಬೇಕಾಗಲಿಲ್ಲ! ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ತನ್ನ ಸೂಕ್ಷ್ಮರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯಲಾರದೇ ಹೋದ ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೆ ತನ್ನ ವ್ಯಾಪಕ ಸ್ವರೂಪದ ಅರಿವಿನಿಂದಲಾದರೂ ಭ್ರಮೆ ಕಳೆವ ಆಶಯವೂ ಇರಬಹುದು.

ಚರಣದುಂಗುಟದಲ್ಲಿ ದೇವರು
ತುರುಗಿದರು ನೊಸಲಿನಲಿ ಕಮಲಜ
ನುರುದಲಗ್ಗದ ರುದ್ರ ನಾಸ್ಯದೊಳಗ್ನಿವಾಯುಗಳು।
ಬೆರಳಲಿಂದ್ರಾದಿಗಳು ನಮನಾಂ
ಬುರಹದಲಿ ರವಿ ನಾಭಿಯಲಿ ನಭ
ವರಭುಜಾಗ್ರದಲಖಿಲ ದಿಗುಪಾಲಕರು ರಂಜಿಸಿತು॥

ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವ್ಯಾಪಕತೆ, ವಿಶ್ವಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದರ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ಹೇಳಬಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುತ್ತ ಹುಟ್ಟುವ ಭಾವವೆಂದರೆ ದೈವಕ್ಕೂ ಒಂದು ಗತಿಯಿದೆ, ನಿಯತಿಯಿದೆ. ಆಗ ಅದು ಎಲ್ಲ ಸಮಯಗಳಲ್ಲೂ ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿ ವರ್ತಿಸಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ದಾನವಾಂತಕನಿಗೆ ದುಷ್ಕೃತ್ಯದ ನಾಶವೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಹೌದು. ಅವನೇ ಕಟ್ಟಿದ ಕಥೆಯಾದರೂ ಅದರಲ್ಲೊಂದು ಸುಸಂಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸುವುದು ಕಾವ್ಯದ ಕರ್ತವ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ತಾನೇ ಬೆಳೆಯಗೊಟ್ಟ ದುರ್ಯೋಧನನ ಛಲ, ಮುಂಗೋಪ, ಸೆಡವುಗಳನ್ನು ಮುರಿಯಲು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ವಿಶ್ವರೂಪವನ್ನೇ ತೋರಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಅದೂ ಎಂಥ ವಿಶೇಷಾಭಿನಯ!

ಒಳಗೆ ಹೊಳೆದನು ಬಾಹ್ಯದಲಿ ಪ್ರ
ಜ್ವಲಿಸಿದನು ತಾನಲ್ಲದನ್ಯರ
ಬಳಕೆ ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲದಂತಿರೆ ಕೂಡೆ ತೋರಿದನು ।
ಒಳಗೆ ಬಿಗಿವೆವೊ ಹೊರಗೆ ಕೃಷ್ಣನ
ನಿಲುಕಿಸುವೆವೋ ತಿಳಿಯೆ ಕೃಷ್ಣರು
ಹಲಬರಾಗಿಹರಾರ ಕಟ್ಟುವೆವೆಂದರಾ ಖಳರು ॥

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಗದ ಖಳರ ವಿಭ್ರಮಿತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ ಮುಂದಿನ ಗತಿ ನಿಶ್ಚಿತ ಗೊಂಡಿತೆನ್ನಬೇಕು. ಅದು ಕಥೆ ಬಲ್ಲವರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಡುವ ಮಾತಾದರೂ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮತ್ತೆ ಆಡಿ, ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಲೇಬೇಕಷ್ಟೆ? ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಕರ್ಣನೊಡನೆ ಮಾತುಕತೆ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಬರ ಸೆಳೆದು ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ ತೊಡೆ ಸೋಂಕಿನಲಿ ಸಂಭಾಷಿಸುವ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಸರಸಕ್ಕೆ ಕರ್ಣ ಅಂಜುತ್ತಾನೆ. 'ದೇವ ಮುರಾರಿಯಂಜುವೆ' ಎಂಬ ಕರ್ಣನ ಮಾತು ಕೃಷ್ಣನ ಅತಿಶಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬಗೆಗೆ ಅವನಿಗಿದ್ದ ಆದರ, ಅಳುಕು, ಸಂಶಯಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಅದೊಂದು ಭವಿಷ್ಯತ್ತಸ್ಸೂಚಿತ ಉದ್ಗಾರವೆಂದೂ ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕವಿ ಈ ಸಂದರ್ಭದ ವಿವರಣೆಗೆ ತೊಡಗುವುದು 'ಇನತನೂಜನ ಕೂಡೆ ಮೈದುನತನದ ಸರಸವನೆಸಗಿ' ಎಂಬ ಮಾತಿನಿಂದಲೇ. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಹೇಳಲಿರುವುದು ಕರ್ಣ ಅಥವಾ ರಾಧೇಯನೆಂಬ ಖ್ಯಾತಿಯ ಈ ಅಸಹಾಯಶೂರನ ಜನ್ಮರಹಸ್ಯದ ಕಥೆಯನ್ನೇ. ಜನನದ ಈ ಒಗಟು ಭೇದಗೊಂಡ ಸಮಯದ ವಿಲಕ್ಷಣತೆಯಿಂದಾಗಿ ಕರ್ಣನ ನೋವನ್ನು ಅಧಿಕಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಅವನನ್ನು ಏಕಾಂಗಿಯೂ ಆಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅವನ ನಿಷ್ಠೆ, ಪ್ರೀತಿ ಕೌರವೇಂದ್ರನ ಕಡೆಗಿರುವಾಗಲೂ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮಂಜಿನ ತೆರೆ ಆವರಿಸಿದ್ದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಕರ್ಣ ತಾನು ಕೌರವನ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲುವ ಮಾತನ್ನಾಡಿದಾಗಲೂ ಕೃಷ್ಣ ಸುಮ್ಮನಾಗದೇ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಬಂದರೊಳ್ಳಿತು ಬಾರದಿದ್ದಡೆ
ಕಂದ ಕೇಳೈ ಮಧುರ ವಚನದಿ
ಮಂದಮತಿಯನು ತಿಳುಹಿ ತಮ್ಮಂದಿರಿಗೆ ರಾಜ್ಯವನು ।
ಇಂದು ಕೊಡಿಸುವುದುಚಿತ ಸಂಪ್ರತಿ
ಗಿಂದು ಸೇರಿಸು ನಿನ್ನ ಮಾತನು
ಹಿಂದುಗಳೆಯನು ಕೌರವೇಶ್ವರನೆಂದನಸುರಾರಿ ॥

—ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕೊಂಚ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದುದರ ಉದ್ದೇಶವಿಷ್ಟೆ: ಎಲ್ಲ ಬಲ್ಲವನಾದರೂ ಕೃಷ್ಣ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕುಚಿತವಾದ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲರಂತೆ ನಡೆಸಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಂಧಾನ ಮುರಿಯುವುದೇ ಅವನ ಉದ್ದೇಶವಾದರೂ ಸಂಧಾನ ಸಾಧಿಸಲು ಮಾಡಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನೂ ತಾನು ನಡೆಸಿದ್ದೇನೆಂದು ಅವನು ಮನಗಾಣಿಸಬೇಕು. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಅವೆಲ್ಲವೂ ವಿರುದ್ಧ ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನೇ ಉಂಟುಮಾಡಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ಅದ್ಭುತವಾದ ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕವಿಯಾದರೂ ಅವನ ಕಿಂಕರನೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ದೇವರಿಗೆ ಸರಿ ಮಿಗಿಲೆನಿಸುವ ನಾಟಕೀಯತೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನನ್ನು ರೂಪಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಎಂದೇ ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವನ ರೂಪಕಗಳ ಬಗೆಗೆ ಈ ಮೊದಲೇ ಆಡಿರುವ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ರೂಪಕಗಳು ಹೊಸತನದಿಂದ ಕೂಡಿವೆಯಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸಬಲ್ಲವಾಗಿವೆ. ಆಗಲೇ ಬಳಸಿದ ರೂಪಕಗಳನ್ನೂ ಅವನು ಸಂದರ್ಭದ ವೈಪರೀತ್ಯದಿಂದ ಅಥವಾ ಮಾತಿನ ವಕ್ರತೆಯಿಂದ ಭಿನ್ನಾರ್ಥ ಪ್ರಕಟಿಸುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. 'ಮುನಿಯ ಮಾತಿನ ಬಲೆಗೆ ಸಿಲುಕಿತು ಜನಪತಿಯ ಚೈತನ್ಯಮೃಗ' 'ಕೋಲ ಗುರುವಿನ ಮರಣವಾರ್ತಾ ಕಾಲಸರ್ಪವ ತಂದು ಹೇಳಿಗೆಯನೀಡಾಡಿದನು', 'ಆಳ್ದನ ವದನ ಕಮಲಕೆ ನಮ್ಮ ಪೌರುಷವಿಂದು ಹಿಮವಾಯ್ತು', 'ಬಂಧುಗಳ ದರುಶನ ಫಲವಲಾ ಸಂಸಾರ ತರುವಿಂಗೆ', 'ಕುರುಕುಲದ ಬೇರನು ಕೊಯ್ವನೀ ಹರಿ ಬಳಿಸಲಿಸಿ ಭೀಮಾರ್ಜುನಾಸ್ತ್ರದಲಿ' 'ಕಾರಿರುಳ ಪಟ್ಟಣಕೆ ಚಂದ್ರನ ತೋರಣವ ಬಿಗಿದಂತೆ', 'ನುಡಿಗಳ ಕಾಳಕೂಟವ ಬಡಿಸುವೆನು ಕಿವಿಯಾರೆ ಸವಿಯೆಂದ' ಮುಂತಾದವು ಅವನ ರೂಪಕ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಆಯ್ದ ಕೆಲ ನಿದರ್ಶನಗಳು. ರೂಪಕವಿಲ್ಲದೇ ಮಾತನಾಡುವ ಸ್ವಭಾವವೇ ಈ ಕವಿಗಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅವನ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನೂ, ಧೋರಣೆಗಳನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಮಾರ್ಗ ಕೂಡ ರೂಪಕಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಹಾದು ಹೋಗಬೇಕು. ಈಗಾಗಲೇ ಕೆಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದ್ದರೂ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಸನತ್ಸುಜಾತನು ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರನಿಗೆ ಹೇಳಿದ ತತ್ತ್ವಬೋಧವಿದು:

ನಳಿನಮಿತ್ರನು ಪಶ್ಚಿಮಾಂಬುಧಿ
ಗಿಳಿಯೆ ನಾನಾ ಪಕ್ಷಿ ಜಾತಿಗ
ಳುಲಿವುತೈತಂದೊಂದು ವೃಕ್ಷವನೇರಿ ರಾತ್ರಿಯನು।
ಕಳಿದು ನಾನಾ ದೆಸೆಗೆ ಹರಿವವೊ
ಲಿಳೆಯ ಭೋಗದ ದೃಷ್ಟಿ ತೀರಿದ
ಬಳಿಕ ಲೋಕಾಂತರವನೆಯ್ದುವರೆಂದನಾ ಮುನಿಪ॥

ಪ್ರಪಂಚವೊಂದು ವೃಕ್ಷವಾಗಿದ್ದು ಜೀವಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಇಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿರಲು ಇಳಿದು ಬಂದವರು. ('ನಾನಾ ಪಕ್ಷಿಗಳು'). 'ಭೋಗ' ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಸೂರ್ಯೋದಯ. ಆಗ ಪಕ್ಷಿಗಳು ಲೋಕಾಂತರವನ್ನೈದುವವು. ಅಂದರೆ ಲೋಕಜೀವನವೆಲ್ಲವೂ ಭೋಗದ್ದು, ಕತ್ತಲೆಯದು, ನಳಿನ ಮಿತ್ರನ ಸಹವಾಸವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು. ಭೋಗಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಲೋಕಾಂತರ ಕ್ರಮಿಸುವುದೇ ಜೀವಿಗಳ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕು. ಹಾರಲಾದರೂ, ಇಳಿಯಲಾದರೂ ರೆಕ್ಕೆಗಳು ಪಕ್ಷಿಗಳ ಎರಡೂ ಪಕ್ಕಗಳಲ್ಲಿದ್ದೇ ಇವೆ. ದೈವವನ್ನು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಥೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕುಮಾರ ವ್ಯಾಸಭಾರತ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಹೊರಡಿಸುವ ದರ್ಶನ ಇದೇ, ಎನ್ನಬೇಕು. ಅವರವರ ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ತಕ್ಕಷ್ಟು ತನ್ನ ಬಾಗಿಲನ್ನು ತೆರೆಯುವೆನೆನ್ನುವಂತಿದೆ ಕಾವ್ಯದ ನಿಲುವು. ಕಾವ್ಯಾರಂಭದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ 'ಅರಸುಗಳಿಗಿದು ವೀರ....' ಪದ್ಯವನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು. ಇಂಥ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸ್ವಪ್ರಶಂಸೆಯ ಸ್ತುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪದವಲ್ಲ ನಿಜ. ಕಾವ್ಯ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲಬೇಕೆಂಬ ಶ್ರದ್ಧಾಪೂರ್ಣ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಹೃದಯನತ್ತಲೂ ಅದು ಸದಾ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದಲೂ, ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದಲೂ ಸಮನ್ವಿತವಾದ ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನು ಹೊಸದೊಂದು ಸಾಧನೆಯನ್ನೇ ಗೈದನೆಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಪಂಪಭಾರತದ ಮೂಲಕ ಮಹಾಭಾರತದ ಲೌಕಿಕಾರ್ಥ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ದೊರಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದರ ಲೋಕೋತ್ತರತೆಯ ತತ್ತ್ವವೇನೆಂದು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಕೇಳತೊಡಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸಭಾರತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸಿದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ದೃಷ್ಟಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಮವೂ ಬದಲಾಯಿತು. ಅವನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿ ಕವಿಯ ಉತ್ಕಂಠ ವರ್ಣನೆಯ ಅವಿರತ ಪ್ರವಾಹವನ್ನೆಲ್ಲ ಒಳಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಆಕೃತಿ. ಎಷ್ಟೋ ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ತೆಗೆಯಬಹುದಿತ್ತೆಂಬ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾತುಗಳು ಬಂದಿವೆ, ಸೇರಿಸಲೂಬಹುದೆಂದು ಇದರರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಮೈಗೆಡದಂತೆ ಕೆಲ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ತೆಗೆದಿರಿಸಬಹುದು ಅಥವಾ ಒಳಗೆ ಧರಿಸಲೂಬಹುದು. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಬಂಧದ ನಮನೀಯತೆಯ ಕುರಿತು ಈ ಮಾತು. ಬಿಗಿತ ಮತ್ತು ಬಾಗುವಿಕೆಗಳ ಹದವನ್ನು ಕಲಿತವನಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ದೊಡ್ಡ ಕವಿ. ಅವನ ಕೃತಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ. ಅದು ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯಗಳ ಅರ್ಥ ಗೌರವವನ್ನು ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿಸಿರುವ ಕಾವ್ಯ.

❖

ಶತಕಗಳು

ಕನ್ನಡದ ಶತಕಗಳಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶತಕ ಕಾವ್ಯವೇ ಮಾದರಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶತಕದಲ್ಲಿ ನೂರೆಂದು ವೃತ್ತಗಳನ್ನಿಡುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಒಂದೊಂದು ಪದ್ಯವೂ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಘಟಕ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನೀತಿಬೋಧೆಯೇ ಅವುಗಳ ಆಶಯ. ಪ್ರತಿಪದ್ಯದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲೊಂದು ಅಂಕಿತವನ್ನಿಡುವುದು ಕೂಡ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತರಚನೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಂತೂ ಕವಿಯ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಅಗತ್ಯವೇ ಸರಿ. ಪದ್ಯಗಳು ತಮ್ಮ ಮಿತಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೇ ಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನು ಸಾರವತ್ತಾಗಿ, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ಕ್ಷಿಪ್ರವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಉಕ್ತಿಯ ಚತುರತೆ ಮತ್ತು ಸರಳತೆಗಳು ಅವಶ್ಯ ಗುಣಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ನೂರೆಂದು ಪದ್ಯಗಳೂ 'ವೈರಾಗ್ಯ'ವನ್ನೋ 'ಭಕ್ತಿ'ಯನ್ನೋ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಂತೆ ಬರೆದಿರುವ ಶತಕಗಳಿವೆ, ಹಾಗೆಯೇ ಲೋಕಜೀವನದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡುವ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪದ್ಯಗಳ ಶತಕಗಳೂ ಇವೆ. ಪಂಪಾಶತಕದಂಥ ಭಕ್ತಿಮಯ ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯಗಳ ಗುಚ್ಛದಲ್ಲೂ ರಚನೆಗಳು ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿವೆ. ಅವೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಮಾಡುವ ಅಖಂಡ ಪರಿಣಾಮ ಎಂಬುದೊಂದು ಇಲ್ಲ. ಅಂಥ ಪರಿಣಾಮವೇನಿದ್ದರೂ ತುಂಬ ಸ್ಥೂಲಸ್ವರೂಪದ್ದು. ಶತಕದ ಬಿಡಿರಚನೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ 'ಮಾಲೆ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯದ ಅಂಕಿತನಾಮ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದೇನೋ. ಅವುಗಳ ಮಿತಿಯ ಕುರಿತ ಮಾತುಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯ ರಚನೆಗಳು ಅವು. ಭಕ್ತಿ, ಜ್ಞಾನ, ವೈರಾಗ್ಯ, ಲೋಕನೀತಿ, ಸನ್ಮಾರ್ಗ ದರ್ಶನಗಳ ಕುರಿತು ಜನತೆ ನೇರಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಬಯಸುವ ಉಪದೇಶದ ನುಡಿಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲವಾದುದರಿಂದಲೇ ಶತಕಗಳು ಸರ್ವಜನಾದರಣೀಯವಾಗಿವೆ. ಸೋಮೇಶ್ವರ ಶತಕದ ಈ ಪದ್ಯ ಗಮನಿಸಿ:

ಅದರಿಂ ನೀತಿಯೆ ಸಾಧನಂ ಸಕಲ ಲೋಕಕ್ಕೆಲ್ಲ ಬೇಕೆಂದು ಪೇ
ಳಿದ ಸೋಮಂ ಸುಜನರ್ಕಳೀ ಶತಕದೊಳ್ ತಪ್ಪಿರ್ದೊಡಂ ತಿದ್ದಿತೋ
ರ್ಪುದು ನಿಮ್ಮುತ್ತಮ ಸದ್ಗುಣಂಗಳ ಜಗದ್ವಿಖ್ಯಾತಮಂ ಮಾಳ್ಪುದುಂ
ಮುದದಿಂ ನಿಮ್ಮವನೆಂಬುದೈ ಹರಹರಾ ಶ್ರೀ ಚೆನ್ನಸೋಮೇಶ್ವರಾ

(ಸೋಮೇಶ್ವರ ಶತಕ -೩)

ಕವಿ ನೀತಿಯೇ ಸಕಲ ಲೋಕಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸಾಧನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಶತಕ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಸಿದ್ಧನಿದ್ದಾನೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಸದ್ಗುಣಗಳನ್ನು ಲೋಕವಿಖ್ಯಾತಗೊಳಿಸಬೇಕು, ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಜನತೆ ಮನಗಾಣಬೇಕು ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶತಕಕಾರರ ಆಸೆಯಾಗಿದೆ. ಕವಿಯ ಪಾತ್ರವಿಲ್ಲಿ ನೀತಿ ಶಿಕ್ಷಕನದು. ನೀತಿಯನ್ನು ಜನತೆಗೆ ಕಲಿಸುವುದು ಅವನ ಗುರಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ತಿಳಿಯಾಗಿ, ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿ ಅದನ್ನರುಹುವುದು ಅವನ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಲೋಕದ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನೇ ಪದ್ಯವಾಗಿಸುವಂತೆ ಕೆಲ ಶತಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಯೇ ಕೆಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ದೃಢಪಟ್ಟ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ದೃಢಗೊಳ್ಳಲಾರದ (ನಂಬಿಕೆ, ಶ್ರದ್ಧೆಗಳಿಂದಲೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ) ಸಂಗತಿಗಳ ಜೊತೆಗಿಟ್ಟು ಅವೆರಡರ ತುಲನೆಯಿಂದ ಅಸಮ್ಮತವಾಗಬಹುದಾದ್ದಕ್ಕೆ ಅಧಿಕೃತತೆಯ ಪುರಾವೆ

ಒದಗಿಸಿದಂತೆ ಮಾಡುವ ಯತ್ನಗಳು ಕೆಲ ವಚನಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಅವು ತರ್ಕವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಿದರ್ಶನಗಳಲ್ಲ, ಆದರೆ ತರ್ಕದಂತೆ ನಟಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ,

ಕವಿಯೇ ಸರ್ವರೊಳುತ್ತಮಂ ಕನಕವೇ ಲೋಹಂಗಳೊಳ್ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಜಾ
ಹ್ನವಿಯೇ ತೀರ್ಥದೊಳುನ್ನತಂ ರತುನದೊಳ್ ಸ್ತ್ರೀರತ್ನಮೇವೆಗ್ಗಳಂ
ರವಿಯೇ ಸರ್ವಗ್ರಹಂಗಳೊಳ್ ಸರಸದೊಳ್ ಶೃಂಗಾರಮೇ ಬಲ್ಮೆ ಕೇಳ್
ಶಿವನೇ ದೈವ ಜಗಂಗಳೊಳ್ ಹರಹರಾ ಶ್ರೀ ಚನ್ನಸೋಮೇಶ್ವರಾ

(ಸೋಮೇಶ್ವರ ಶತಕ-೬)

'ಕನಕದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನೋ, ರವಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನೋ ಒಪ್ಪಿದಷ್ಟು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ 'ಕವಿಯೇ ಸರ್ವರೊಳುತ್ತಮಂ' ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದೇ? ಜಾಹ್ನವಿಯೇ ತೀರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಉನ್ನತವೆಂಬುದು ನಂಬಿಕೆಯಲ್ಲವೆ? ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಜೊತೆಗಿಟ್ಟು, ಅಂತೆಯೇ ದೈವಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಶಿವನೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಕವಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಪುರಾವೆಯಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಸಮಾಜದ ಆದರ್ಶ ರಚನೆಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ವಚನಗಳು ಸ್ತುತಿಸಿ, ಜನರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಲೆತ್ನಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಅನೇಕ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಶತಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಮರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುವಂತಿರುವ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿರುವವರಿಗೆ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಾಹದ ಬೋಧೆಯನ್ನೂ ಒದಗಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು:

ಹಿತವಂ ತೋರುವನಾತ್ಮಬಂಧು ಪೊರೆದಾಳ್ವಂ ತಂದೆ ಪಾತಿವ್ರತಾ
ಸತಿಯೇ ಸರ್ವಕೆ ಸಾಧನಂ ಕಲಿಸಲೊಂದಂ ವರ್ಣಮಾತ್ರಂ ಗುರು
ಶ್ರುತಿ ಮಾರ್ಗಂ ಬಿಡದಾತ ಸುವ್ರತಿ ಮಹಾಸದ್ವಿದ್ಯೆ ಪುಣ್ಯಪ್ರಭಾ
ಸುತನೇ ಮುಕ್ತಿಗೆ ಮಾರ್ಗವೈ ಹರಹರಾ ಶ್ರೀಚನ್ನ ಸೋಮೇಶ್ವರಾ

(ಸೋಮೇಶ್ವರ ಶತಕ, ೧೧)

ಹಾಗೆಯೇ, ನೊಂದವರಿಗೆ ಸಾಂತ್ವನ ನೀಡುವ ಪದ್ಯಗಳು

ಮೃಡ ತಾಂ ಭಿಕ್ಷವ ಬೇಡನೇ ದ್ರುಪಜೆ ತಾಂ ತೊತ್ತಾಗಳೇ ಪಾಂಡವರ್
ಪಿಡಿದೋಡಂ ತಿರಿದುಣ್ಣರೇ ಖಳನ ಕೈಯೊಳ್ ಸಿಕ್ಕಳೇ ಸೀತೆ ತಾಂ
ಸುಡುಗಾಡಕ್ಕಿಗೆ ಬಂಟನಾಗನೆ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರಂ ನರರ್ ಪೂರ್ವದೊಳ್
ಪಡೆದಷ್ಟುಣ್ಣದೆ ಪೋಪರೇ ಹರಹರಾ ಶ್ರೀ ಚನ್ನಸೋಮೇಶ್ವರಾ

(ಸೋಮೇಶ್ವರ ಶತಕ, ೩೫)

ಕನಸಿನ ಫಲ, ಶಕುನ ಫಲಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ವಚನಗಳೂ ಸೋಮೇಶ್ವರ ಶತಕದಲ್ಲಿವೆ. ಹೀಗೆ ಶತಕಕಾರರ ಲಕ್ಷ್ಯವೆಲ್ಲ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ತಿಳಿವಳಿಕೆ, ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವುದು, ಪೋಷಿಸುವುದರತ್ತ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಮನುಷ್ಯನ ಪಾಪ, ಪುಣ್ಯಗಳೇ ಕಡೆಯತನಕ ಬರುವಂಥವು ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಹರಿಹರನ ಶತಕವೊಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವುದು ಹೀಗೆ:

ಹೆಂಡತಿ ಬಾರಳರ್ಥವದು ಬಾರದು ಪುತ್ರರೆ ಬಾರರಿಷ್ಟರುಂ
ಕಂಡ ಸಖೀ ಜನಂ ಜನನಿಯುಂ ಬರರಾ ನೆರೆ ಬಾರದಕ್ಕಟಾ ।
ತಂಡದ ಪಾಪಪುಣ್ಯವಿವೆ ಬರ್ಪುವಿವರ್ಕೆ ಮಹೇಶನಂ ನತಾ
ಖಂಡಲ ವೃಂದನಂ ಬಿಡದೆ ಪೂಜಿಸು ಮಾನವ ಹಂಪೆಯಾಳ್ದನಂ

(ಪಂಪಾಶತಕ, ೮೬)

ಹರಿಹರನ ರಕ್ಷಾಶತಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಬೆಸೆಯುವ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವೈರಾಗ್ಯಭಾವವು. ಶತಕಕ್ಕೆ ಏಕಾಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಬೇರೆ ಶತಕ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಇಂಥದೊಂದು ಸೂತ್ರವನ್ನು ಕಾಣಲೂಬಹುದೇನೋ. ಆದರೆ ಶತಕಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇ ಘಟಕಗಳ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪೋಷಿಸುವಂತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪೂರ್ವೋತ್ತರ ಪದ್ಯಗಳ ಅವಲಂಬನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೇ ಬಿಡಿ ಪದ್ಯವನ್ನು ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಂಥ ಉದ್ಧರಣೆ ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಯೋಜನಗಳೇ ಈ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆಯೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ್ದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಹರಿಹರನ ಶತಕ ಕಾವ್ಯಗಳು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ಅವು ಸಾರ್ವಜನಿಕರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲ. 'ಹಂಪೆಯಾಳ್ದನಂ' ಸ್ತುತಿಸುವ, ಅವನೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಿಸುವ ರಚನೆಗಳು ಅವು. ಹೀಗೆ ಶತಕಗಳು ಅಂತರ್ಮುಖಿಗೊಂಡಾಗ ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೇ ಆದರೂ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕವಾಗಿದೆ, ಹೆಚ್ಚು ಆಳವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಜಲಮಂ ಪೊರ್ದಿರ್ಪ ಶೈವಾಲದ ತೆರದೆಕರಂ ದೀಪಿಕಾ ಛಾಯೆಯಂತು
ಜ್ವಲಿಪಂತಾ ಚಂದ್ರಲಕ್ಷ್ಮಂ ಮುಕುರದೊಳಗೆ ತೋರ್ಪ ಪ್ರತಿಚ್ಛಂದದಂತಂ
ಡಲೆವುತ್ತಂ, ಪತ್ತಿದೆನ್ನಂ ಬಿಡದಿದೆ ಘನಸಂಸಾರವೀ ಮಾಯೆಯೆಂ ನಿರ್
ಮಲ ನೀನೇ ತೀರ್ಚೆ ಪಂಪಾಪುರದರಸ ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ರಕ್ಷಿಪ್ಪುದೆನ್ನಂ

(ರಕ್ಷಾಶತಕ, ೩೩)

ಶತಕಗಳ ಕುರಿತ ಈ ಕಿರುಅಧ್ಯಯನವು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಈ ಮಾದರಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಕೀರ್ಣ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ ಒಯ್ಯುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದೆ. ನೇರತೆ, ಚತುರೋಕ್ತಿ, ಸಂಗ್ರಹ ಗುಣ, ಸರಳತೆಗಳು ಶತಕಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿದ್ದು ಕಾವ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ಅನುಭವ'ವಲ್ಲ. 'ಅರ್ಥವಾಹಕ'ವಾಗಿ ಅದು ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಕಾರ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು 'ನೈತಿಕ'ಗೊಂಡಿದೆ. ಲೋಕ ಶಿಕ್ಷಕನಾಗುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ಅವನು ಇಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹರಿಹರನ ಶತಕಗಳು ಈ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಕವಲೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿವೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ತತ್ತ್ವವಿವೇಚನೆಯೇ ನಡೆದಿರುವುದಾದರೂ ಆ ಶತಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

❖

ಕುಂಬರ ಗುಂಡಯ್ಯನ ರಗಳೆ
(ಹರಿಹರ)

ತೀವ್ರ ಆವೇಶದಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ಭಕ್ತಿಯ ನಾಟ್ಯಮಯ ಸ್ವರೂಪ ನಿರ್ಮಿಸಲು ರಗಳೆ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದು ಹರಿಹರನ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ (ದೇವೀರಪ್ಪ ಎಚ್., (ಸಂ) ೧೯೭೧, ಪುಟ ೮೮-೯೭). ಅತಿಶಯ ಉತ್ಸಾಹ, ಉನ್ಮತ್ತತೆ ಅವನ ಭಾಷೆಯ ಗುಣ, ಸ್ವಭಾವಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಎರಡೆರಡು ಪಾದಗಳ, ನಿಯತ ಮಾತ್ರೆಗಳ, ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸಗಳೆಂಬ "ಕಿರುಗೆಜ್ಜೆಗಳ", ಪುಟ್ಟ ಆವರಣದ ರಗಳೆ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ ಬಳಸಿ, ಆ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ, ತನಗೂ ಭದ್ರವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹರಿಹರ ಕಲ್ಪಿಸಿದನೆನ್ನಬೇಕು. ಹರಿಹರನ ಎಲ್ಲ ರಗಳೆಗಳೂ ಶಿವಶರಣರ ಕಥೆಗಳು. ಎಂಥ ಕಥೆಯನ್ನೂ ಅವನು ಭಕ್ತಿಯ ಕಥೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಬಲ್ಲ. ವಚನಗಳು ವೀರಶೈವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಂಡು ಈ ಕವಿ ಭಿನ್ನಮಾರ್ಗ ತುಳಿದ. ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತು, ರೂಪಗಳೆರಡರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಹರಿಹರನ ಸಾಧನೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದುದು.

"ಕುಂಬರ ಗುಂಡಯ್ಯ" ತೀರ ದೀರ್ಘ ರಗಳೆಯಲ್ಲ, ಸುಮಾರು ಮೂನ್ನೂರು ಸಾಲುಗಳ ರಚನೆ. ಅವನ ಎಲ್ಲ ರಗಳೆಗಳಂತೆ ಆರಂಭ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯದ ಸೂಚನೆಗಳಾಗಿ ಕಂದಪದ್ಯಗಳಿವೆ. ಕಂಠ ಬದಲಿಸಿ ಕಥೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಕುರಿತು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಕೆಲ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಈ ಕಂದ ಪದ್ಯಗಳ ಕಾರ್ಯ. ಕುಂಬರಗುಂಡಯ್ಯನ ವೃತ್ತಿ, ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಮಡಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದು. ಪರಮ ಶಿವಭಕ್ತನಾದ ಗುಂಡಯ್ಯನಿಗೆ ತನ್ನ ಕಾಯಕ ಕೂಡ ಶಿವಪೂಜೆ. ರಗಳೆ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಗುಂಡನನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಬಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿದೆ. 'ಬಲ್ಲುಕ ಪುರ'ವೆಂದು ಊರಿನ ಹೆಸರು ತಿಳಿಸಿದ ಬಳಿಕ ರಗಳೆ ನೀಡುವ ವಿವರವೆಂದರೆ "ಅಲ್ಲಿರ್ಪಂ ಶಶಿಮೌಳಿಯ ಶರಣಂ". ಆ ಶರಣನ ಕಾರ್ಯದ ಕುರಿತು ಮುಂದಿನ ಸಾಲುಗಳು:

ಘಟಕಾಯಕವಾಯತವಾಗಿಪ್ಪುದು
ನಿಟಲಾಕ್ಷನ ನಟಣೆಗೆ ನಲಿದಿಪ್ಪುದು

ಘಟಕಾಯಕವೇನೋ ಸರಿ, ನಿಟಲಾಕ್ಷನ ನಟನೆಗೆ ನಲಿವುದೂ ಅವನ ಕಾಯಕವೆಂದಾಗ ಈ ಕಾರ್ಯದ ಬಗೆ ಬೇರೆಯದೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಕುತೂಹಲ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಕಥಾನಾಯಕನ ನಿಜನಾಮದ ಪ್ರಕಟಣೆ: "ನಾಮಂ ಕುಂಬರ ಗುಂಡನೆನಿಪ್ಪುದು". ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಗುಂಡಯ್ಯನ ಘಟಕಾಯಕವನ್ನು ಯೋಗಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಆಧಾರವೆಯಾಧಾರವದಾಗಿರೆ
ವೇಧೆಯೆ ಚಕ್ರದ ಮೊಳೆ ತಾನಾಗಿರೆ
ಮಿಗೆ ಷಟ್‌ಚಕ್ರವೆ ಚಕ್ರವದಾಗಿರೆ
ಸೊಗಯಿಪ ನಾಭಿಯೆ ನಾಭಿಯದಾಗಿರೆ...

ಮುಂತಾದ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಮಡಕೆಯ ತಿಗರಿ ಷಟ್ ಚಕ್ರವಾಗುತ್ತದೆ, ಶರೀರ ಮೃತ್ತಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ, ನಿಷ್ಠೆ ದಂಡವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದ ಚಕ್ರ ತಿರುಗಿಸಿ ಮಡಕೆ ಮಾಡುವ ಗುಂಡಯ್ಯ 'ಒಳಗಣ

ಕಾಯಕ, ಹೊರಗಣ ಮಾಟ'ಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಸಮರ್ಥ. ಗುಂಡಯ್ಯನ ಕರ್ಮಯೋಗವನ್ನು ಈ ಸಾಲುಗಳು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲವಾಗಿವೆ. ಒಮ್ಮೆ ಹೊಸ ಮಡಕೆ ಮಾಡುವಾಗ ಗುಂಡಯ್ಯನ "ತನುವಲ್ಲಾಡಲು" ಶರೀರದೊಳಗಿನ ಶಿವಲಿಂಗವೂ ಅಲ್ಲಾಡುವುದು. ಆ ಅನುಭವದಿಂದ 'ಉರ್ಬಿದ' ಗುಂಡಯ್ಯ ಮತ್ತಷ್ಟು ಹುರುಪಿನಿಂದ ಮಡಕೆ ಬಾರಿಸುತ್ತಾ ಕುಣಿಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ "ಕರಣದೊಳಗೆ ಶಿವನೊಲಿದಾಡುತ್ತಿರೆ" ಗುಂಡಯ್ಯನ ಮಡಕೆಯ ಕೆಲಸ, ಕುಣಿತ ಹಗಲಿರುಳೆನ್ನದೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ದೇವಾಲಯದಲ್ಲೂ ಶಿವ "ಮುನ್ನಿನ ಪೂಜೆ"ಯನ್ನೊಲ್ಲದೆ 'ಮಡಕೆ ಕುಣಿತ'ದ ಹೊಸ ಪೂಜೆಗೆ ಒಲಿದಂತೆ ಕಂಡು ಗುಂಡಯ್ಯನ ಕಾಯಕಪೂಜೆ ಹೊಸ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಮತ್ತೆ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಭಾವಾಭಿನಯಗೊಳಿಸುತ್ತ ಸಾಗುವ ಕವಿತೆ ಕ್ರಿಯಾಪದ ತೋರದ ದೀರ್ಘ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಗುಂಡಯ್ಯನ ಶಿವಪೂಜೆಯು 'ಕುಣಿವುತೆ, ಕೂಗುತೆ, ನಲಿವುತೆ', 'ಮಣಿವುತೆ, ಮಚ್ಚುತೆ' ಮುದದಿಂದ ಮುಂದುವರಿದುದನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ದೇವ ಮತ್ತು ಭಕ್ತನ ಈ ಸಂಬಂಧ ಜಗತ್ತಿಗೆ ತಿಳಿಯದು. 'ಒಲವಿಂ ಸರ್ವೇಶನನ್ನೇ' ಆಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಗುಂಡನನ್ನು "ಕುಂಬರನೆಂದಿಪ್ಪುದು ಜಗವೆಲ್ಲಂ."

ಇದನ್ನು "ಮರ್ತ್ಯದ ದನಿ, ಕೈಲಾಸದ ನೃತ್ಯಂ" ಎಂದು ವಿವರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಹರಿಹರ ಕಾವ್ಯವನ್ನೊಂದು ಅಪೂರ್ವನೆಲೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಕಾಯಕ ಕೈಲಾಸವಾಗುವ ತತ್ತ್ವವೊಂದು ಶರಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಮಣ್ಣು, ಮಡಿಕೆ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸದಾ ನಶ್ವರತೆ, ನಶ್ವರ ದೇಹಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿಯೇ ಬಂದಿವೆ. ಆದರೆ "ಮರ್ತ್ಯದ ದನಿ ಭಕ್ತಿಯ ತೀವ್ರತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಾದರೆ ಕೈಲಾಸದ ಸರ್ವೇಶನೂ ಅದಕ್ಕೊಲಿಯುತ್ತಾನೆ, ಈ ಹೊಸಪೂಜೆಯೇ ತನಗಿರಲಿ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ" ಎಂದು ಹೇಳುವ ಮೂಲಕ ಹರಿಹರನ ಕಥೆ ಹೊಸ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗೆ ದನಿ ಕೊಟ್ಟಂತಾಗಿದೆ.

ಗುಂಡಯ್ಯನ ಹೃದಯದೊಳಗಿದ್ದು ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಶಿವ, ಮುಂದೊಂದು ಸಲ ಅವನ ಮುಂದೇ ಬಂದು ಕುಣಿಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಗಿರಿಜೆಯೇ ಸ್ವತಃ ಸಾಕ್ಷಿ. ಇವನನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರು ಕಂಡ ಗುಂಡಯ್ಯನ ಭಕ್ತಿಯ ಆವೇಶಕ್ಕೆ ಮೇರೆಯಿಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿವನೂ ಕುಣಿಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ, ಇಷ್ಟು ದಿನ ಒಳಗಾಡಿದೆ, ಇಳಿಯರಿಯಲೆಂದು ಈಗ ಹೊರಗಾಡುವೆ ಎನ್ನುತ್ತ:

ದಶಭುಜಮಂ ದಿಗುತಟದೊಳ್ ಪಸರಿಸೆ
ಎಸೆವ ಕರಂಗಳನೆತ್ತಲ್ ನೇಮಿಸೆ
ಒಂದು ಪದಂ ಪಾತಾಳವನೊತ್ತಲ್
ಒಂದು ಪದಂ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡವನೆತ್ತಲ್
ಜೆಡೆಗಳು ಬೆಂಬಳಿವಿಡಿದಾಡುತ್ತಿರೆ
ಮುಡಿಯೊಳು ಸುರನದಿ ತುಳುಕಾಡುತ್ತಿರೆ

—ಇದು ತೆರಪಿಲ್ಲದ ನೃತ್ಯ. ಇಡಿಯ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನರ್ತನದೀ ಉಜ್ವಲ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಓದಿದಷ್ಟೂ ಸಲ ಹರಿಹರನ ರಗಳೆಯ ಸಾಲುಗಳು ಸ್ವತಃ ನರ್ತಿಸಿ ತೋರಬಲ್ಲಷ್ಟು ಕಾಂತಿಮಯವಾಗಿವೆ. ಕಡು ಚೆಲುವಳಕದ ಕುಣಿತದಿಂದ ಆ ಸಾಲುಗಳು ಬೆರಗು ಹುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲವಾಗಿವೆ. ಶಿವ ಈ ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಸುರಲೋಕದ ವಾದ್ಯಗಳು ಬೇಡವೆನ್ನುವನಂತೆ. ಮಡಕೆಯ ವಾದ್ಯದ

ಮರ್ತ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಶಿವ ಹೊಸ ನರ್ತನದ ಸುಖ ಕಂಡು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಶಿವ ಮತ್ತು ಭಕ್ತರೀರ್ವರೂ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನನುಭವಿಸುವ ಅಪರೂಪದ ಸಂದರ್ಭವಿದಾಗಿದೆ.

ಜೈನಧರ್ಮದ ಉನ್ನತಿಯ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಉಪೇಕ್ಷೆ, ಅಪಹಾಸ್ಯಕ್ಕೊಳಗಾಗಿದ್ದ ಶಿವನನ್ನು ಭಕ್ತಪ್ರಿಯನನ್ನಾಗಿಸಿ, ಹೊಸಧರ್ಮದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಂತೆ ಕಾಯಕ ಪ್ರಿಯನನ್ನಾಗಿಸಿ ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪಿತ ನಟರಾಜನ ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಚೆಲುವನ್ನೂ, ಹೊಸ ಭಂಗಿಯನ್ನೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟುದು ಹರಿಹರನ ರಗಳೆಗಳ ಕುರಿತು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿಯೂ, ಈ ರಗಳೆಯ ಕುರಿತು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೂ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಮಾತು. ಶಿವ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಹೊಸ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಲ್ಲ ಕಥೆಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ, ಕುಂಬಾರ ಗುಂಡಯ್ಯ, ಮಾದರ ಚೆನ್ನಯ್ಯರಂಥ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬದುಕಿಗೊಂದು ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಪ್ರಭೆ ತರುವುದು, ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಹಲಬಗೆಯ ಕಲಾ ಸಂಯೋಜನೆ, ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಿಂದ ರಗಳೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದುದು ಹರಿಹರನ ಕಾವ್ಯದ ವಿಶೇಷ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ. ಭಕ್ತಿಯೇ ಅವನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಾಗಿದ್ದು, ಸ್ವಲ್ಪ ಅಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ ಅವನ ರಗಳೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಶಬ್ದ ಪುಷ್ಪಗಳನ್ನು ಶಿವನಿಗರ್ಪಿಸುವ ಪೂಜೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ವಚನಗಳ ನಿತಾಂತ ಮೌನವಿಲ್ಲ, ಭಕ್ತರೆಲ್ಲರೂ ಆಲಿಸಿ ಕೇಳಿ ತಣಿಯಬಹುದಾದ ಮಂತ್ರಾರಾಧನೆಯ ಲಕ್ಷಣ ಅವನ ರಗಳೆಗಳಿಗಿದೆ.

❖

ಸರ್ವಜ್ಞನ ತ್ರಿಪದಿಗಳು

ತ್ರಿಪದಿ ಅಚ್ಚಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟು ಎಂದು ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಅದರ ಆಕೃತಿ ಚಿಕ್ಕದು. ಸರ್ವಜ್ಞನ ತ್ರಿಪದಿಗಳು ಲೋಕಾನುಭವದ ನುಡಿಗಳೆಂದು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ (ಮರಿಯಪ್ಪ ಭಟ್ಟ ಎಂ., (ಸಂ.), ೧೯೯೬). ತತ್ತ್ವವೊಂದನ್ನು ಪ್ರಕಟವಾಗಿಯೇ ಹೇಳುವುದು ಅವನ ವಿಧಾನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅರ್ಥದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ತ್ರಿಪದಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಒಡ್ಡುವುದಿಲ್ಲ. ಸರ್ವಜ್ಞನವು ಎನ್ನಲಾದ ತ್ರಿಪದಿಗಳು ತೀರ ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ, ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತ ವಚನಗಳೂ, ಸಾಲುಗಳೂ ಇರಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ ಇಂಥ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು ಕೆಲ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ, ಗೃಹೀತಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮುಂದುವರಿಯುವುದೂ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಚನದ ಮಾತನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ವಚನ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸರ್ವಜ್ಞನ ನಿಲುವು ಯಾವುದೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸರ್ವಜ್ಞನ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವಿನ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯ ಕುರಿತೋ, ಸಂದಿಗ್ಧದ ಕುರಿತೋ ಚರ್ಚಿಸಲು ತೊಡಗದೆ, ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಕಂಡ ಕೆಲ ವಚನಗಳನ್ನು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಮಂಡನೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಅರಿಯುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಓದಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಅದೇ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಲಕ್ಷ್ಯವೂ ಹೌದು. ಮೊದಲಿಗೆ ಈ ತ್ರಿಪದಿ:

ಜ್ಞಾನದಿಂ ಮೇಲಿಲ್ಲ ಶ್ವಾನನಿಂ ಕೀಳಿಲ್ಲ
ಭಾನುವಿಂದಧಿಕ ಬೆಳಗಿಲ್ಲ ಜಗದೊಳಗೆ
ಜ್ಞಾನವೆ ಮಿಗಿಲು ಸರ್ವಜ್ಞ (೧೯೭)

ಈ ತ್ರಿಪದಿಯೊಳಗೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ ಒಂದು ತರ-ತಮದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. 'ಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ' ಎಂಬುದು ಮೊದಲ ಮಾತಾದರೆ 'ನಾಯಿಗಳಿಗಿಂತ ಕೀಳಾದುದು ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ' ಎಂಬುದು ಮುಂದಿನ ಮಾತು. ಈ ಮಾತುಗಳ ಸತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. 'ಜ್ಞಾನ' ಮತ್ತು 'ಶ್ವಾನ' ಶಬ್ದದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಾಸದ ಸಂಬಂಧವೊಂದೇ ಔಚಿತ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಬಹುದು. ನಾಯಿಗಳಿಗೆ ಜ್ಞಾನವಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವು ಕೀಳಾದರೆ ಮಿಕ್ಕ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೆ ಜ್ಞಾನವಿರುತ್ತದೆಯೇ? ಮನುಷ್ಯ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗಲೂ ನಾಯಿಗಳಿಗಿಂತ ಮೇಲಿನವನಾಗುತ್ತಾನೆಯೇ? ಹಾಗೆಯೇ, ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯು ಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿರಲು ಸಾಕಲ್ಲವೇ? ತ್ರಿಪದಿಯ ಸಾಲಂತೂ ನಮ್ಮ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡದೇ ಮುಂದಿನ ಸಾಲತ್ತ ಕರೆದೊಯ್ಯಬಯಸುತ್ತದೆ. ಅದು 'ಭಾನುವಿಂದಧಿಕ ಬೆಳಗಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯ. ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಒಪ್ಪಬಹುದಾದ ಈ ವಾಕ್ಯದ ಬೆಳಕಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನೆರಡು ಮಾತುಗಳ ತರ್ಕರಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮೀರುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಹುನ್ನಾರವಾಗಿದೆ. ಸರ್ವಜ್ಞನ ಈ ಮಾತು ನಿಚ್ಚಳ ಸತ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಮೊದಲ ಮಾತುಗಳೂ ನಿಜವಿರಲೇಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಅಂತಿಮವಾಗಿ 'ಜಗದೊಳಗೆ ಜ್ಞಾನವೆ ಮಿಗಿಲು' ಎಂದು ಕವಿ ಸಾಧಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಜ್ಞಾನದ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ನಾವು ಅರಿತವರೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಅಂತಿಮ ತೀರ್ಮಾನದ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ವಿರೋಧವೂ ಇಲ್ಲ. ಲೋಕ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗೆ ಪದ್ಯದ ಬಣ್ಣ, ರುಚಿ, ವಾಸನೆಗಳನ್ನು ಸರ್ವಜ್ಞ ಇಲ್ಲಿ ಒದಗಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸರ್ವಜ್ಞ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ತರ್ಕರಹಿತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆಂಬುದು

ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ತನ್ನದಾದ ಅರ್ಥದ ಆವರಣವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ವಚನಗಳ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೆಳಗಿನ ರಚನೆ:

ಆನೆಗಂಜಿಕೆಯೇಕೆ ಶ್ವಾನಂಗೆ ಸಭೆಯೇಕೆ
ದಾನಿಗೆ ದೀನತನವೇಕೆ ಜ್ಞಾನಿಗೆ
ಹೀನತನವೇಕೆ ಸರ್ವಜ್ಞ (೨೩೬)

ದೇಹದ ಕುರಿತು ಯೌಗಿಕ ತಿಳಿವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವನಾಡುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ರಹಸ್ಯಮಯತೆ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ:

ಬಿಂದುನಾದಗಳೆಂಬ ನಂದನವನವುಂಟು
ಇಂದುಧರನೆಂಬ ಕೊಳನುಂಟು ತಿಳಿನೀರ
ಮಿಂದುಂಬರಿಲ್ಲ ಸರ್ವಜ್ಞ (೨೩೭)

ಅಷ್ಟದಳ ಕಮಲದಲಿ ಕಟ್ಟಿ ತಿರುಗುವ ಹಂಸ
ಮೆಟ್ಟುವ ದಳದ ನಡುವಿನಲಿ ಇರುವದನು
ಮುಟ್ಟುವನೆ ಯೋಗಿ ಸರ್ವಜ್ಞ (೩೨೯)

ತನ್ನ ನಾಭಿಯ ಒಳಗೆ ವಹ್ನಿಮಂಡಲವುಂಟು
ವಹ್ನಿಮಂಡಲದ ಒಳಗಣ ನಾಡಿಯಲಿ
ತನ್ನ ಕಾಣೆಂದ ಸರ್ವಜ್ಞ (೩೩೨)

ತಿಳಿದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ ದೇಹವೇ ದೈವದ ನೆಲೆಯಾಗಬಹುದೆಂಬ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಯೌಗಿಕ ನಿಗೂಢ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ ಇಂಥ ತ್ರಿಪದಿಗಳಿಂದ ಮನುಷ್ಯನ ದೈಹಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ ಸರ್ವಜ್ಞನೇನೂ ನಿರಾಕರಣೆಯ ಧೋರಣೆ ತಳೆದಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ, ದೇಹವನ್ನು ಸರ್ವಜ್ಞನಂಥ ಯೋಗಿಗಳು ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ಸಾಧನೆಯ ಉಪಕರಣವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅದ್ವೈತವೇ ಅವನ ಆಸರೆ.

ಅದ್ವಯಿತ ತಾನಾಗಿ ಯುದ್ಧವಿನ್ನಾರೊಡನೆ
ಬುದ್ಧಿಯಿಂ ತನ್ನನರಿದಂಗೆ ಲೋಕದ
ಗುದ್ದಾಟವಿಲ್ಲ ಸರ್ವಜ್ಞ (೨೬೧)

ಈ ಅದ್ವೈತದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ನಿರೂಪಣೆ ಕರ್ಪೂರ-ಅಗ್ನಿ ಉಪಮೆಯ ಮೂಲಕ ಕೆಳಗಿನ ವಚನದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಕರ್ಪುರದ ಸ್ತ್ರೀಯಗ್ನಿ ಪುರುಷನೊಳು ಬೆರೆದಂತೆ
ಪರಮನೊಳು ಪ್ರಾಣ ಬೆರೆದಿಪ್ಪ ಐಕ್ಯಂಗೆ
ಚಿರಮುಕ್ತಿಯಿಹುದು ಸರ್ವಜ್ಞ (೧೩೭)

ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದ ತನ್ನ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಚನವನ್ನೂ ಕೆಳಗೆ ಉದಾಹರಿಸಿದೆ. ಗುರುವಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಸರ್ವಜ್ಞ, ಗುರು ತೋರದೇ ಘನಸತ್ವ ದಕ್ಕಲಾರದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಹರ ತನ್ನೊಳಿರ್ದು ಗುರು ತೋರದಿರೆ ತಿಳಿವುದೆ
ಮರದೊಳಗೆ ಅಗ್ನಿ ಇರುತಿರ್ದು ತನ್ನತಾ
ನರಿಯಬೇಕೆಂದ ಸರ್ವಜ್ಞ (೪೦)

ಮರ-ಅಗ್ನಿಯರ ಸಂಬಂಧದಂತೆಯೇ ದೇಹ-ಶಿವರ ಸಂಬಂಧ. ಮರದೊಳಗಿನ ಅಗ್ನಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿದೆ, ಮರಕ್ಕೂ ಆ ಅಗ್ನಿಯ ಅರಿವೆಯಿಲ್ಲ. ಗುರುವೆಂಬ ಶಕ್ತಿ ಅನುಗ್ರಹಿಸದೇ ತನ್ನ ತಾನರಿವ ಭಾಗ್ಯ ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ. ದೇಹ, ಮರಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವಿತರಣೆ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನಿ ಮತ್ತು ಸಂಸಾರದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮುತ್ತು ಮತ್ತು ನೀರಿನ ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದ ಬೆಳಗುವ ಕೆಳಗಣ ತ್ರಿಪದಿ:

ಮುತ್ತು ನೀರೊಳೆ ಪುಟ್ಟಿ ಮತ್ತೆ ನೀರಪ್ಪುದೆ
ಸತ್ಯವನರಿವ ಜ್ಞಾನಿ ಸಂಸಾರವನು
ಮತ್ತೆ ಹೊದ್ದುವನೆ ಸರ್ವಜ್ಞ (೪೧೩)

ಇಂಥ ಇನ್ನಷ್ಟು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತ ಈ ಬರಹವನ್ನು ದೀರ್ಘಗೊಳಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸರ್ವಜ್ಞ ಮಾತು ಬಲ್ಲ ಕವಿ. ಇದು ಅವನ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಮಿತಿ ಎರಡನ್ನೂ ಹೇಳುವ ಮಾತು. ಅವನು ಮಾತನ್ನು ಮಿಂಚಾಗಿಸಬಲ್ಲನಾದರೂ ಅದೊಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ, ಅನುಭವವಾಗಿ ಮನ ತೊಳಗುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪಡೆವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಅತ್ಯಲ್ಪ. ಆದರೆ ಅವನು ಲೋಕರೂಢಿಗಳಿಗೆ, ಲೋಕನೀತಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಆಕೃತಿ ಕೊಟ್ಟ ಕವಿಯೆಂಬ ಮಾತು ಸರಿಯಾದ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ, ಅಂದಿನ ಲೋಕರೂಢಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಅವನಾಡಿದ ಮಾತೊಂದು ಶತಮಾನಗಳ ಬಳಿಕವೂ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕೆಣಕಬಲ್ಲಷ್ಟು ಪ್ರಖರತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ.

ಜಾತಿಹೀನರ ಮನೆಯ ಜ್ಯೋತಿ ತಾ ಹೀನವೇ?
ಜಾತಿ ವಿಜಾತಿಯೆನಬೇಡ ದೇವನೊಲಿ
ದಾತನೇ ಜಾತ ಸರ್ವಜ್ಞ (೮೭೪)

ಸರ್ವಜ್ಞನಂಥ ಕವಿಗಳು ಜನರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದು ಅವರ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ತಿದ್ದುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಉಳ್ಳವರಾದ್ದರಿಂದ ಅವರ ರಚನೆಗಳು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಪರಿಣತಿಯಿಂದ ಬಳಸಬಲ್ಲ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದೂ, ಅವರು ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿರುವುದೂ, ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯರು ಗ್ರಹಿಸಲಾರದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರಿಗೆ ನೆನಪಿಸುತ್ತಲಿರುವುದೂ ತಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯವೆಂದು ಅವರು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಥಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಸರ್ವಜ್ಞನ ತ್ರಿಪದಿಗಳಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅವನ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಗೆ ಲೋಕೋಪಯೋಗದ ಕಡೆಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಲಕ್ಷ್ಯ.

❖

'ಕಗ್ಗದ ಕಥೆ': ನೀತಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೊಂದು ಕಥಾಚೌಕಟ್ಟು

ನೀತಿ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೃತಿ 'ಮಂಕುತಿಮ್ಮನ ಕಗ್ಗ' (ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ೧೯೪೭). ವಚನಗಳ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರು 'ಕಗ್ಗದ ಕಥೆ'ಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿರುವ ಈ ಕಥೆಯ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ತಿಮ್ಮಗುರು ಇದ್ದಾನೆ. ತಿಮ್ಮ ಒಬ್ಬ ಮೇಷ್ಟು. ಹೊಸಕಾಲದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಲಾ ಶಿಕ್ಷಕನಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಪಡೆದ 'ಒಳ್ಳೆ ಹಾರುವಯ್ಯ'. ಬದಲಾದ ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಒಂದು ಪರ್ಯಾಯ ನೀತಿಗ್ರಂಥವನ್ನೊದಗಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರ ಆಶಯ. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಿಮ್ಮಗುರು ಒಬ್ಬ ಜಿಜ್ಞಾಸು. "ಬಾಳಿದೇತಕೆನುತಲೊಮ್ಮೆಯೊಮ್ಮೆ ತಾನೆ ಕೇಳ್ವನು". ಹಾಗಿದ್ದೂ ಆತ ಲೌಕಿಕದಲ್ಲಿ ನಿರಾಸಕ್ತನಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಶಿಕ್ಷಕನಾಗಿ ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಎನಿತೂ ಅಶ್ರದ್ಧೆ ತೋರಿಸದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಆತ. "ವೇಳೆ ವೆರ್ತವಾಗದಂತೆ" ಪಾಠ ಹೇಳಿಕೊಡುವ, ಅಮರ, ಮಗ್ಗಿ, ಬರಹ ಕಲಿಸಿಕೊಡುವ. ಎಲ್ಲರೊಡನೆ ಅವನು ಮಿತವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವವನು. ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರು ತಿಮ್ಮ ಮೇಷ್ಟಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುವ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕಣ್ಣೆದುರು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಅವರು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಯಸಿದ ಗುಣಗಳು. ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥರ ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಖಿಲಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದ ಸಮಾಜ ಸ್ವರೂಪವದು. ವ್ರತ, ನೇಮ, ನಿಷ್ಠೆಯ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಸಮಾಜವನ್ನು, ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹಾರ್ದಿಕವಾಗಿ ಬಯಸಿದರೂ ಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜದ ಗತಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿದಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು ತಿಮ್ಮ ಮೇಷ್ಟಂಥ ಒಬ್ಬ ಆದರ್ಶವೆನಿಸಬಹುದಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿದ್ದೂ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕನಲ್ಲ. ಅವನ ತಂಗಿಯ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ತಾಯಿಯೊಡನೆ ವಾಸ, ಮದುವೆಯಾದವನಲ್ಲ, ನಮಗವನನ್ನು ಅವರು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲಾಗಲೇ 'ವರ್ಷವೈದು ದಶಕಗಳನ್ನು' ಕಳೆದವನು ಆತ. ಸರಳಮನದ ತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ಬಾಳನ್ನು ಕಳೆದ ತಿಮ್ಮಗುರುವಿನ ಬಿಡುವಿನ ಸಮಯವೆಲ್ಲ ದೈವಚಿಂತನೆಗೆ ಮೀಸಲು. "ಬಾಳ ಹೊರೆಯ ಹೊತ್ತು, ಹೊರದವೊಲ್" ಬದುಕುವುದು ಅವನ ವಿಧಾನ.

ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರು ತಿಮ್ಮನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ನ ನೀತಿ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಅಂಥದೊಂದು ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಡುವುದರ ಹಿಂದಿನ ಆಶಯಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ಇಡೀ ಕಾವ್ಯದ ಆವರಣವನ್ನು ಇಂಥದೊಂಡು ಜಿಜ್ಞಾಸು, ಆದರೆ ತೀರ ಮಿತ ಆದಾಯದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಾಳ್ವೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಎಂದಾಗ ಅವಕ್ಕೆ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುವ ಅರ್ಹತೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ತಿಮ್ಮಗುರು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಾಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಕನಾಗಿ ಎಲ್ಲರಂತೆಯೇ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ತಿಂಗಳ ಸಂಬಳ ಪಡೆದು ಬಾಳ್ವೆ ನಡಸುತ್ತಲೇ 'ಬಾಳ್ಗೆ ಸಲುವ ತತ್ತ್ವಮಥಿತ'ವನ್ನು ಗೈದವನೆಂದು ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರಿಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ತಿಮ್ಮಗುರುವಿನ ತಾಯಿ ತೀರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇವನು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಬೆಳೆಸಿದ, ತಿದ್ದಿದ ಸೋದರಳಿಯ ಸೋಮಿ ಪ್ರಾಯಪ್ರಬುದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅದನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡು ತೃಪ್ತಿಪಟ್ಟ ತಿಮ್ಮಗುರುವಿಗೆ ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಮುಗಿದವು, ಅನ್ನಿಸಿದೆ. ಕೆಲಸದಿಂದ ನಿವೃತ್ತಿ ಪಡೆದು ತೀರ್ಥಯಾತ್ರೆಗೆ ಹೊರಟು ಹೋದವನು ಮಧ್ಯದಲ್ಲೊಮ್ಮೆ ಸೋಮಿಯ ತಂದೆಗೆ ಪತ್ರ ಬರೆದು ತನ್ನ ತೀರ್ಮಾನದ ಹಿಂದಿನ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ:

"ಏನೊ ಮಮತೆ, ಏನೊ ಮೋಹ, ಏನೊ ಋಣದ ಬಂಧನ
ಎನ್ನನಿಷ್ಟುದಿನವು ಕಟ್ಟಿ ನಿಲಿಸಿತವನ ಕಾರಣ
ಈಗಳವನು ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಬೆಳೆಯೆ ತಕ್ಕನು;
ಈಗಳೆನಗಮಂತರಾತ್ಮ ಸೇವೆಯೊಂದೆ ತಕ್ಕುದು"

ಲೌಕಿಕ ಬಾಳುವೆ ಸಾಕೆನ್ನಿಸಿದೆ, ಪಾರಲೌಕಿಕತೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲೇ ಇಷ್ಟುದಿನ ಕಳೆದವನಿಗೆ ಈಗ 'ಶಿವಸೇವೆಗೆ' ಆಯುವನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುವ ಕಾಲ ಬಂದಿದೆ, ಎನಿಸಿದೆ. ಇದೇ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ತಿಮ್ಮ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಅಷ್ಟೇನೂ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ ಎಂಬಂತೆ ಸೂಚಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ನಿಜದಲ್ಲಿ ಆ ವಿಷಯವನ್ನೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿರುವುದು. ಮಂಡುಗೆರೆಯಲ್ಲಿ ತಾನಿದ್ದ ಮನೆಯ ಗೂಡಿನಲ್ಲಿ ತಾನು 'ಏನೊ ಬರೆದ' ಕಡತವಿರಿಸಿದ್ದೇನೆ, ಸೋಮಿಗೆ ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನಿಸಿದರೆ 'ಅಂತು ಮಾಡಲಿ'—ಇದೇ ಸೂಚನೆ. ಹಾಗೆ ಸೋಮಿ ತಂದ ಕಡತದಲ್ಲಿದ್ದುದೇ 'ಮಂಕುತಿಮ್ಮನ ಕಗ್ಗ'ದ ವಚನಗಳು. 'ಸಖರ ತೃಪ್ತಿ'ಗೆಂದು ಸೋಮಿ ಕೆಲ ವಚನಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. (ಅಂದರೆ, ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ವಚನಗಳು ಕಡತದಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕು). ಈ ಇಡೀ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಬರುವ ಧ್ವನಿ ಕೂಡ ವಚನಗಳಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಈ ವಚನಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಬದುಕಿರುವವರಿಗಾಗಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟವು. ತಿಮ್ಮ ಗುರುವಿನದೇ ಮುಂದಿನ ಸಾಧನಾ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಇವು ಅವಶ್ಯಕವಲ್ಲ. (ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಅವನ್ನು ಮಂಡುಗೆರೆಯಲ್ಲೇ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರುವುದು). ಬಾಳಿಗೆ ಸಲ್ಲುವ ಈ ತತ್ತ್ವಮಥಿತಗಳನ್ನು ಬಾಳಬೇಕಾದವರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುವುದೇ ನ್ಯಾಯವಾಗಿದೆ. ಈ ತತ್ತ್ವಮಥನದ ಅಂತಿಮ ವಿಧಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ನಿವೃತ್ತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ಮುಂದೆ ತಿಮ್ಮಗುರು ಏನಾದನೆಂಬುದನ್ನು ಕಥೆ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇದು ತಿಮ್ಮಗುರುವಿನ ಕಥೆಯಲ್ಲ, ಕಗ್ಗದ ಕಥೆ. ಕಗ್ಗ ಕೈಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರು ಅವನನ್ನು ಒಂದು ಅನೂಹ್ಯ ಪಥದಲ್ಲಿ ಹೊರಟ ವಿರಕ್ತ ಪಥಿಕನನ್ನಾಗಿಸಿ ಕಥೆ ಮುಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ ಈಗ ಕಗ್ಗದ ವಚನಗಳತ್ತ ತಿರುಗಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಚೌಪದಿಯ ಅಂಕಿತದಲ್ಲೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತಿಮ್ಮಗುರು ನೆನಪಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾನೆ, 'ಮಂಕುತಿಮ್ಮ'ನಾಗಿ. ತಿಮ್ಮಗುರುವಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಾಳ್ವೆ, ಆಳ ಚಿಂತನಶೀಲತೆಗಳ ವಿವರ ನೀಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಅವನ ಸೂಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನೊದಗಿಸುವುದೇ ಕವಿಯ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ.

❖

ಮಂಕುತಿಮ್ಮನ ಕಗ್ಗ - ಕೆಲವು ವಚನಗಳು

೧

ಕಗ್ಗದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಚೌಪದಿಗಳಿವೆ.

ಶ್ರೀ ವಿಷ್ಣು ವಿಶ್ವಾದಿಮೂಲ ಮಾಯಾಲೋಲ ।
ದೇವಸರ್ವೇಶ ಪರಬೊಮ್ಮನೆಂದು ಜನಂ ॥
ಆವುದನು ಕಾಣದೊಡಮಳ್ತಿಯಿಂ ನಂಬಿಹುದೋ ।
ಆ ವಿಚಿತ್ರಕೆ ನಮಿಸೊ —ಮಂಕುತಿಮ್ಮ ॥

ಜೀವಜಡರೂಪ ಪ್ರಪಂಚವನದಾವುದೋ ।
ಆವರಿಸಿಕೊಂಡುಮೊಳನೆರೆದುಮಿಹುದಂತೆ ॥
ಭಾವಕೊಳಪಡದಂತೆ ಅಳತೆಗಳವಡದಂತೆ ।
ಆ ವಿಶೇಷಕೆ ಮಣಿಯೊ —ಮಂಕುತಿಮ್ಮ ॥

ಇಹುದೊ ಇಲ್ಲವೊ ತಿಳಿಯಗೊಡದೊಂದು ವಸ್ತು ನಿಜ ।
ಮಹಿಮೆಯಿಂ ಜಗವಾಗಿ ಜೀವವೇಷದಲಿ ॥
ವಿಹರಿಪುದದೊಳ್ಳಿತೆಂಬುದು ನಿಸದವಾದೊಡಾ॥
ಗಹನತತ್ತ್ವಕೆ ಶರಣೊ —ಮಂಕುತಿಮ್ಮ ॥

ಕಾವ್ಯಾರಂಭದ ಸ್ತುತಿವಾಕ್ಯದಂತಿರುವ ಮೇಲಿನ ಮೂರು ವಚನಗಳು ದೈವದ ಮೂರು ರೂಪಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಮೊದಲಹಂತದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು 'ವಿಚಿತ್ರ'. ಕಾಣದೇ ಹೋದರೂ ಜನರು ಅದಕ್ಕೊಂದು ರೂಪ, ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟು ನಂಬಿ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಹೇಳಿ ಆ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ವಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಶ್ರೀವಿಷ್ಣು ವಿಶ್ವಾದಿಮೂಲ ಮಾಯಾಲೋಲ'ನೆಂಬುದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದು ಆಳವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನೊಡಲಿನೊಳಗೆ ಈ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಅದು ದೈವದ ಇನ್ನಿತರ ರೂಪಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಲ್ಲುದು. ಈ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಮುಂದಿನ ಹಂತ—ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಜ್ಞಾನವು. "ಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಪಡದ, ಅಳತೆಗೆ ಅಳವಡದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು 'ವಿಶೇಷ' ಜಗತ್ತಿನ ಒಳಹೊರಗನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ" ಎಂಬ ಪ್ರತಿಪಾದಿತ ವಿಚಾರವನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ನೆಲೆಯಿದು. ಇದಕ್ಕೂ ಮುಂದಿನ ಹಂತ ಸ್ವಶೋಧವು. "ತನ್ನ ಇರುವಿಕೆಯ ಕುರಿತು ಅರಿಯಗೊಡದ" ವಸ್ತುವೇ ಜೀವವೇಷದಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಾಗಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿದೆ — ಇದು ಕಾವ್ಯ ಮಂಡಿಸುವ 'ಗಹನತತ್ತ್ವ'. ಇಲ್ಲಿ ದೈವಕ್ಕೆ ರೂಪವೂ ಇಲ್ಲ, ಹೆಸರೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಮೊದಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿಯೋ, ವಿಶೇಷವಾಗಿಯೋ ಕಾಣಿಸಿದ್ದ ಸಂಗತಿ ಒಂದು ತತ್ತ್ವವಾದಾಗ ಅದರ ಕುರಿತು ಒಂದು ಚರ್ಚಾ ಪರಿಕ್ರಮ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಗ್ಗದ ಅನೇಕ ವಚನಗಳು ಆ ಪರಿಕ್ರಮದೊಳಗೆ ದೇವರ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ, ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕುರಿತು 'ವಿಚಿತ್ರ' ಮತ್ತು

‘ವಿಶೇಷ’ ಎಂಬ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ಮುಂದುವರಿಯುವ ಮಾರ್ಗವದು. ಆದರೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆ ತತ್ತ್ವ ಗಹನವಾದದ್ದು ಎಂಬುದು ಕಾವ್ಯದ ಗ್ರಹಿಕೆ.

ಕಗ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ಮೂರೂ ವಚನಗಳು ನೇರ ಹೇಳಿಕೆಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ರಚನೆಗಳು. ಕಾವ್ಯಬಂಧದಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆಯೊಂದನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಇವು ಅನುಸರಿಸಿವೆ.

೨

‘ಕಗ್ಗದ ಕಥೆ’ಯ ಕುರಿತು ಬರೆಯುವಾಗ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಾಜಕ್ಕೊಂದು ನೀತಿ, ಮೌಲ್ಯಗಳ ಚೌಕಟ್ಟು ಬೇಕೆಂಬುದು ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರ ಆಶಯವಾಗಿತ್ತೆಂಬ ಮಾತು ಬಂದಿದೆ. ಉತ್ತಮ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಜೀವನ ವಿಧಾನದಿಂದಲೂ, ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೂ ಶೋಧಿಸಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬೇಕೆಂಬ ಬಗೆಯ ವಿಚಾರ ಅವರಲ್ಲಿ ಸುಳಿದಾಡುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವರ ಲೇಖನಗಳಿಂದಲೂ ನಿದರ್ಶನ ಕೊಡಬಹುದು. ‘ಹೊಸ ದರ್ಶನದ ಹೊಳಪಿಲ್ಲದ’ ಲೋಕ ಹಳೆಯ ಭಕ್ತಿ ಶ್ರದ್ಧೆಗಳನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ತಳಮಳಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದು ಕವಿಯ ಸಂಕಟ. ಒಂದು ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದ ತನ್ನೀ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಕವಿ ದಟ್ಟಗೊಳಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ:

ಹಳೆಯ ಭಕ್ತಿ ಶ್ರದ್ಧೆಯಳಿಸಿ ಹೋಗಿವೆ ಮಾಸಿ ।
ಸುಳಿದಿಲ್ಲವಾವ ಹೊಸ ದರ್ಶನದ ಹೊಳಪುಂ ।
ಪಳಗಿದ್ದ ಮನೆಬಿದ್ದ ಕುಂಟ ಕುರುಡನ ತೆರದಿ ।
ತಳಮಳಿಸುತಿದೆ ಲೋಕ —ಮಂಕುತಿಮ್ಮ ॥ (೧೫)

ಕಗ್ಗ ಜೀವನಕ್ಕೊಂದು ದರ್ಶನ ಅತ್ಯವಶ್ಯವೆಂದೂ, ಹಳೆಯ ದರ್ಶನಗಳು ಅಪ್ರಸ್ತುತಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಆ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಕಾಣ್ಕೆಗಳು ಬಂದು ನಿಲ್ಲಬೇಕೆಂದೂ ಬಯಸುವ ಕಾವ್ಯ. ಕವಿಯ ಕಣ್ಣೆದುರು ಅತ್ಯಂತ ವೇಗವಾಗಿ ಛಿದ್ರಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ ಹಳೆಯ ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇತ್ತು. ಹಳೆಯ ರಚನೆ ನಾಶಗೊಂಡು ಹೊಸಜೀವನವಿಧಾನ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವ, ನಿರ್ಮಾಣದ ಮುಖಾಂತರ ‘ದರ್ಶನ’ ಸಿದ್ಧಿಸುವ ನವೋದಯದೀ ಮಾದರಿ ಅಭಿಜಾತಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೊಗ್ಗಿದ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರಂಥ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಸಿವಿಸಿ ಉಂಟುಮಾಡಿರಬೇಕು. ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರ್ಥಗಳುಳ್ಳ, ವಿವೇಚನೆಯುಳ್ಳ, ದೃಢಚೌಕಟ್ಟಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಬಯಸುವುದಕ್ಕೂ, ಅರ್ಥಗೌರವದಿಂದ ಪುಷ್ಟವಾದ, ಛಂದೋನಿಯಮ ಗಳಿಂದ ಬದ್ಧವಾದ, ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಲಿಯುವುದಕ್ಕೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧವೇ ಇರಬೇಕು. ಇಂಥ ಕಾವ್ಯ ಸಿದ್ಧವೂ, ಶಕ್ತವೂ ಆದ ಮಾದರಿಗಳು ಲಭ್ಯವಿದ್ದಾಗ ಬದಲಾವಣೆಗಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾರದು. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ವಿಚಾರಗಳು, ಚಳುವಳಿಗಳು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ‘ದರ್ಶನ’ವೇ ಇಲ್ಲದ ಸಮಾಜ ರಚನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಿವೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಕಳವಳದಿಂದ ಹೊಸಹುಟ್ಟಿನ ಸಂಭ್ರಮವನ್ನು ಕಾಣಲು ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದೊಂದು ಸಂದೇಹ. ‘ಗತಿ’(ಚಲನೆ)ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾವ್ಯ, ‘ಸ್ಥಿತಿ’ಯನ್ನು ಒಲಿದಂತಿದೆ. ಪರಿಣಾಮ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿರದ ಪಥದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಕಾವ್ಯ ಚಲಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸುವುದಿಲ್ಲ. “ಜೀವಗತಿಗೊಂದು ರೇಖಾಲೇಖವಿರಬೇಕು” ಅಂಥ ರೇಖಾಲೇಖ (ಅಕ್ಷಾಂಶ-ರೇಖಾಂಶಗಳುಳ್ಳ ಪಟ) ರಚಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ತನ್ನದೆಂದು ನೀತಿಪರ ಕಾವ್ಯ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಕಗ್ಗದ ಜೀವನದರ್ಶನ

೯೪೫ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿಹೋಗಿರುವ ಕಗ್ಗದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇವು ಕಗ್ಗದ ಪ್ರಮುಖ ವಿಚಾರದ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಸನಾತನವೆಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗುವ ಹಿಂದೂ ಜೀವನಧರ್ಮದ ಪ್ರಧಾನ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರು ಆ ತತ್ತ್ವಾಂಶಗಳಿಗೆ ಕೊಡುವಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವವನ್ನು (ತತ್ತ್ವಶೋಧನೆ, ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶೆ, ವಿಮರ್ಶಾಪೂರ್ವಕ ಅಂಗೀಕಾರದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿ) ಸಾಧಕನು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ತತ್ತ್ವಸಾಧನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೂ ನೀಡುತ್ತಾರೆ.

ಅ. ಕಗ್ಗ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ ಜಗತ್ತು ರಹಸ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು. ಅದರಿಂದ ಮನುಷ್ಯ, ಅವನ ಅಂತರಂಗ, ಅವನ ಬಾಳ್ವೆ, ಸಕಲಜೀವಸೃಷ್ಟಿ ಎಲ್ಲವೂ ರಹಸ್ಯಮಯ. ಅನೇಕ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ, ಒಳಸ್ರೋತವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ವಚನಗಳಲ್ಲೂ ಹರಿಯುವ ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮೂರು ವಚನಗಳ ನಿದರ್ಶನದಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ದೃಢೀಕರಿಸಿದೆ.

ಎಲ್ಲ ಅರೆಬೆಳಕು ಅರೆಸುಳಿವು ಅರೆತಿಳಿವುಗಳಿಲ್ಲಿ ।
ಎಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರಣವೊ ಅದನರಿಯುವನಕ ॥
ಸೊಲ್ಲಿಸುವರಾರು ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪೇಟಿಯೊಳಗುಟ್ಟ?।
ಎಲ್ಲ ಬಾಳು ರಹಸ್ಯ —ಮಂಕುತಿಮ್ಮ॥ (೬೮)

ಬಹುರಹಸ್ಯವೊ ಸೃಷ್ಟಿ, ಬಹುರಹಸ್ಯವೊ ಜೀವ ।
ಅಹುದದಲ್ಲವಿದೆಂಬ ವಾದ ಬರಿ ಹರಟೆ ॥
ಗುಹೆಯೊಳಿಹುದೆಲ್ಲ ತತ್ತ್ವಗಳ ತತ್ತ್ವದ ಮೂಲ ।
ಬಹಿರಂತರ ರಹಸ್ಯ —ಮಂಕುತಿಮ್ಮ ॥ (೮೩೬)

ನೆನೆನೆನೆದು ಗಹನವನು, ಜೀವನರಹಸ್ಯವನು ।
ಮನವ ಬಳಲಿಸಿ ಸೋಲಿಸಿರುವ ತತ್ತ್ವವನು ॥
ಮನನವೇಕಾಂತದಲಿ ಮೌನದ ಧ್ಯಾನದಲಿ ।
ಮಣಿಮಣಿದು ಕೈ ಮುಗಿಯೊ —ಮಂಕುತಿಮ್ಮ ॥ (೯೧೮)

ಪುನಃ ಮೇಲಿನ ಮೂರೂ ರಚನೆಗಳು ಹೇಳಿಕೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರವನ್ನು ತಲುಪಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಿವೆ. ಜೀವನ ರಹಸ್ಯಮಯವೆಂಬ ಅನುಭವ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಈ ಪದ್ಯಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಆ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ವಾಕ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ರವಾನಿಸುವುದು ಈ ಪದ್ಯಗಳ ಲಕ್ಷಣ.

ಆ. ಜಗತ್ತು ರಹಸ್ಯಮಯವಾದುದರಿಂದ, ಅದನ್ನು ಭೇದಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೂ ಅದನ್ನು ಒದಗಿಸುವವಾದರೂ ಅಂತರ್ವೀಕ್ಷಣೆಯೇ ನಾವು ಶೋಧಿಸಲು ಕ್ರಮಿಸಬೇಕಾದ ಮಾರ್ಗ. “ಮರುಳನವನಲ್ಲದೊಡೆ ನಿಯಮವೊಂದಿರಬೇಕು” (೩೩)— ಇದು ಕಗ್ಗದ ನಂಬಿಕೆ.

ಪುಸ್ತಕದಿ ದೊರೆತರಿವು ಮಸ್ತಕದಿ ತಳೆದ ಮಣಿ ।
ಚಿತ್ತದೊಳು ಬೆಳೆದರಿವು ತರು ತಳೆದ ಪುಷ್ಪ ॥।
ವಸ್ತುಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಂತರೀಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ।
ಶಾಸ್ತ್ರಿತನದಿಂದಲ್ಲ —ಮಂಕುತಿಮ್ಮ (೯೫)

ವ್ಯರ್ಥವೀ ಜೀವನದ ಬಡಿದಾಟವೆನ್ನದಿರು ।
ಅರ್ಥವಹುದದು ನಿನಗೆ ಪೂರ್ಣದರ್ಶನದಿಂ ।
ನರ್ತಿಪನು ಜಡಜೀವ ರೂಪಂಗಳಲಿ ಬೊಮ್ಮ ।
ಪೂರ್ತಿಯಿದನರಿಯೆ ಸೊಗ —ಮಂಕುತಿಮ್ಮ (೨೭೧)

ಮೇಲಿನೆರಡೂ ಪದ್ಯಗಳು ಅಂತರೀಕ್ಷಣೆಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವವಾದರೂ 'ಪುಸ್ತಕದಿ ದೊರೆತರಿವು...' ಪದ್ಯ ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ಹೋಲಿಕೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಕಾವ್ಯಗುಣ ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಅರಿವು ಗಿಡದಲ್ಲರಳಿದ ಹೂವಿನ ಸಾದೃಶ್ಯ ಪಡೆದು ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಸುಗಂಧ, ಚೆಲುವಿನ ಕಾಂತಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೊದಲ ಸಾಲಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ ಶಿರೋಮಣಿಯು ಪುಸ್ತಕದಿಂದ ದೊರೆತ ಅರಿವಿನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಹೇಳಲು ಹೊರಟಿದೆ. 'ಶಾಸ್ತ್ರಿತನ'ದಿಂದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ದೊರೆಯದೆಂದು ಈ ವಚನ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನೀತಿಕಾವ್ಯದ ನೀತಿ ಕೂಡ 'ಪುಸ್ತಕದಿ ದೊರೆತರಿವು' ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನೆದಾಗ ಕಗ್ಗದ ಸ್ವವಿಮರ್ಶಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮಾತಲ್ಲ, ನೀತಿಕಾವ್ಯದ ಗಡಿಗೆರೆಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದ ಕವಿ ಈ ಅರ್ಥದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬೇರೆಡೆ ಹೇಳಿದ್ದಿದೆ.

೩. ಸ್ವಸಾಧನೆಯಿಂದ ನಾವು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ದರ್ಶನ, ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಇರುವ ತಿಳಿವಿನ ದೃಢೀಕರಣ, ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇ ಆಗಿದೆ.

ತಿಳಿವಾವುದಿಳೆಗೆ ಯುಗಯುಗದ ಬೆಳಕಾಗಿತ್ತೊ ।
ಹಳದೆಂದು ನೀನದನು ಕಳೆಯುವೆಯ, ಮರುಳೆ?।
ತಳಹದಿಯದಲ್ತೆ ನಮ್ಮೆಲ್ಲ ಹೊಸ ತಿಳಿವಿಂಗೆ
ಹಳೆಬೇರು ಹೊಸ ತಳಿರು —ಮಂಕುತಿಮ್ಮ (೫೨೦)

ವೇದ ಲೋಕಾಚಾರ ನಿನ್ನನುಭವದ ಯುಕ್ತಿ ।
ಶೋಧಿಸೀ ಮೂರನುಂ ಸಂವಾದಗೊಳಿಸು ।
ಸಾಧಿತಜ್ಞಾನ ನರಸಾಧ್ಯ ಪ್ರಮಾಣವದು ।
ಹಾದಿ ಬೆಳಕದು ನಿನಗೆ —ಮಂಕುತಿಮ್ಮ (೫೨೧)

ಈ ಎರಡೂ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅಷ್ಟೆ—ಮೊದಲ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ 'ಹಳೆಬೇರು ಹೊಸ ತಳಿರು' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯ ಮೊದಲ ಮೂರುಸಾಲುಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಚಿತ್ರವತ್ತಾಗಿ ಕಣ್ಣೆದುರು ಕಟ್ಟಿ ನಿಲಿಸುವಂತಿದೆ. ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹೃದ್ಗತಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಚಿತ್ರಗಳ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಪ್ರಯೋಜನ ದೊಡ್ಡದು. ಆ ನೆರವಿಲ್ಲದ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯ ಮಾತಿನಿಂದಲೇ ಹಾದಿ ಬೆಳಕು ತೋರಲೆತ್ನಿಸಿದೆ.

ಈ. "ಸಾಧಿಸಿದ ಬಳಿಕ" ವೇದ, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಅಂಥ ಸಿದ್ಧನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದವುಗಳಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಅವು ಅಗತ್ಯವೆಂದೂ ಅಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿದಂತಾಯಿತು.

ವೇದಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಲೋಕನೀತಿಗಳೆಲ್ಲ ।
ಹಾದಿತೋರಲು ನಿಶಿಯೊಳುರಿವ ಪಂಜುಗಳು ॥
ಸೌಧವೇರಿದವಂಗೆ, ನಭವ ಸೇರಿದವಂಗೆ।
ಬೀದಿ ಬೆಳಕಿಂದೇನೊ —ಮಂಕುತಿಮ್ಮ (೫೨೩)

ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರ ನೀತಿಕಗ್ಗದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಜಾಗೃತನಾಗಿ ಕೂರುವ ಕ್ಷಣಗಳು ಇಂಥ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿವೆ. ವೇದ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಲೋಕನೀತಿಗಳನ್ನು 'ನಿಶೆಯೊಳುರಿವ ಪಂಜುಗಳು' ಎಂಬ ಉಪಮಾನದಿಂದ ವರ್ಣಿಸಿದೆ. ಬದುಕು 'ನಿಶೆ'. 'ಪಂಜುಗಳು' ಬೆಳಕು ಬೀರುವುದೆಷ್ಟು ನಿಜವೋ, ಅವು ಯಾರೋ 'ಉರಿಸಿದ' ಬೆಳಕು ಎಂಬುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಅವುಗಳ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಲೋಕದ ಬಹುಪಾಲು ಜನಕ್ಕಿರುವುದಾದರೂ, ಅದನ್ನು ಉತ್ತರಿಸಿದವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ನಭ ಸೇರಿದವನಿಗೆ ಬೀದಿ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ಏನೂ ಆಗಬೇಕಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮುಂಭಾಗ ಕವಿತೆಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕೊಂಚ ವಾಚ್ಯಗೊಳಿಸಿದಂತೆನಿಸಿದರೂ ಅದು ತಂದುಕೊಡುವ ವೈದೃಶ್ಯ ಉಪಯುಕ್ತವೂ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಒಂದು ಕುತೂಹಲವೆಂದರೆ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಉರಿವ ಪಂಜುಗಳು ಕವಿತೆಯ 'ವೇದ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಲೋಕನೀತಿ'ಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿದವೊ ಅಥವಾ ವೇದ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಲೋಕನೀತಿಗಳ ಕುರಿತಾದ ಉಪಮಾನದ ಹುಡುಕಾಟ ಉರಿವ ಪಂಜುಗಳತ್ತ ಎಳಸಿತೋ, ಎನ್ನುವುದು. ಯಾವುದು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಕೆಯಾಯಿತು ಎಂಬುದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇತ್ಯರ್ಥವಾದಂತಿದ್ದರೂ ಈ ಅನುಮಾನವೂ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದಾದರೆ—ಮೊದಲಿಗೆ ಕಗ್ಗದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ 'ಬದುಕು ಜಟಕಾಬಂಡಿ' ಪದ್ಯ. ಜಟಕಾಬಂಡಿಯ ಓಟ, ಕುಲುಕು, ಅನಿವಾರ್ಯ ಪಥಗಮನಗಳು ಬದುಕಿನ ರೂಪಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದವೊ ಅಥವಾ ಬದುಕಿಗೊಂದು ಹೋಲಿಕೆಯ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ಜಟಕಾಬಂಡಿ ದೊರೆಯಿತೋ? ಜಟಕಾಬಂಡಿ 'ತಿಳುವಳಿಕೆ'ಯನ್ನು ಹೊರುವ ಗಾಡಿಯೋ ಅಥವಾ ತಾನೇ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಆಸೆ ಹೊತ್ತ ರೂಪಕವಾಗಿತ್ತೋ? ಹಾಗೆಯೇ 'ಹಳೆಬೇರು ಹೊಸಚಿಗುರು' ವಚನ. ಅಂಥದೊಂದು ಮರದ ಸೊಬಗು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಜಸ ತರಬಲ್ಲ ಬಗೆಯಾಗಿ ಕಂಡಿತೋ ಅಥವಾ ಸಮನ್ವಯಮಾರ್ಗ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕವಿಗೆ ದೊರೆತ ಪ್ರತಿಮೆಯದಾಗಿರಬಹುದೋ? ಹೇಳಿಕೆಗಳಾಗಿ ಬರುವ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟನೆಗಾಗಿ ಬರುವ ಹೋಲಿಕೆಗಳು—ಇವೆರಡರ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಇಂಥ ಪದ್ಯಗಳು ವಿವೇಚನೆಗೆ ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತವೆ.

ಉ. ಕಗ್ಗದ ಅನೇಕ ವಚನಗಳು ಸಾಧನೆಯ ಪಥದ ಕುರಿತು ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತವೆ. 'ನಿನಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದುದನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊ' ಎಂಬ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. "ತತ್ತ್ವವೊಂದರ ಹಿಡಿತಕೊಗ್ಗದಿಹ ಬಾಳೇನು? ಕಿತ್ತಗಾಳಿಯ ಪಟವೊ" (೬೯೧) ಎಂಬ ಮಾತೂ ಅಲ್ಲಿದೆ. ಕಗ್ಗದುದ್ದಕ್ಕೂ ಇಂಥ ಹೋಲಿಕೆಗಳು ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಮನಸಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸಲೆತ್ನಿಸುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರತವಾಗಿವೆ. ಮತ್ತೆ ಮೇಲಿನದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ: ಕಿತ್ತ ಗಾಳಿಪಟ ಕಂಡು ಈ ಚಿಂತನೆ ಮೂಡಿತೋ? ಅಥವಾ ತತ್ತ್ವದ ಹಿಡಿತವಿಲ್ಲದ ಬಾಳಿಗೆ ಗಾಳಿಪಟ ಹೋಲಿಕೆಯಾಗಿ ಬಂತೋ?

ಊ. ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕಗ್ಗ ತನ್ನ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಬ್ರಹ್ಮವೇ ಜೀವನವೋ'

ಎಂದು ಸಾರುತ್ತದೆ. (೯೭) 'ಆನಂದವಾತ್ಮಗುಣ' (೧೨೪) ಎಂಬ ಮಾತೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕುರಿತು ಇದೇ ಅಂತಿಮ ತಿಳಿವಳಿಕೆ, ಎಲ್ಲರೂ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಎಂಬ ಆಗ್ರಹದ ನಿಲುವು ತಾಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ, ಇಂಥ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಸ್ವತಃ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಎಂಬ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಿದೆ.

ಋ. ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಜೀವನವನ್ನು ತುಚ್ಛವೆನ್ನಬಾರದು, ಆ ಅಪಾರಕ್ಕೆ ಈ ಇಹವೇ ಮೆಟ್ಟಿಲು. (ವಚನಗಳು ೨೫೬, ೨೫೭). ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕಾದ ಪಾಠಗಳಿವೆ. ಬಾಳು ಗೌರವಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾದುದು. ಅದು ಆತ್ಮೋನ್ನತಿಯ ಅವಕಾಶ. (೪೪೪, ೪೭೫). ಕುಟುಂಬ ನಮ್ಮ ಸಾಧನೆಯ ತಾಣ. (೨೭೦, ೬೦೯, ೬೧೧, ೬೧೪, ೬೧೯, ೬೨೮) ಸ್ವಾಭಿಮಾನದಿಂದ, ಸ್ವಶ್ರಮದಿಂದ ಬಾಳಬೇಕು. (೬೫೦). ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಚರ್ಚೆಗಳೂ ಕಗ್ಗದಲ್ಲಿವೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಇವನ್ನೆಲ್ಲ "ತಿಳಿವುದೊಳದಹದಿಂದ", ಜೀವನದ ಲಲಿತಕಲೆಯನ್ನು ಬಾಹ್ಯಬೋಧೆಯಿಂದ ಕಲಿಸಲಾಗದು ಎಂಬ ನಿಲುವೂ, ಎಚ್ಚರಿಕೆಯೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. (೮೨೫)

ೠ. 'ಏಕಾತ್ಮತೆ'ಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಂತೆಯೇ, ಮಾನವನ ಮೂಲಭೂತ ಏಕಾಂಗಿತನವನ್ನೂ ಕಗ್ಗ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೊಂದು ಮೌಲ್ಯವಾಗಿಯೇ ಅದು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ:

ಒರ್ವನೇ ನಿಲುವೆ ನೀನುತ್ಕಟಕ್ಷಣಗಳಲಿ ।
ಧರ್ಮಸಂಕಟಗಳಲಿ, ಜೀವಸಮರದಲಿ ॥
ನಿರ್ವಾಣದೀಕ್ಷೆಯಲಿ, ನಿರ್ಯಾಣಘಟ್ಟದಲಿ ।
ನಿರ್ಮಿತ್ರನಿರಲು ಕಲಿ —ಮಂಕುತಿಮ್ಮ ॥ (೬೮೯)

ಎ. ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಅಂತಿಮ ನಿರರ್ಥಕತೆಯ ಅರಿವು ಕಗ್ಗದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಆಳವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದೆ (೩೦೨, ೩೦೪). ಆದರೆ "ಹೋರು ಧೀರತೆಯಿಂದ" ಎಂದೇ ಅದು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ (೫೭೪, ೪೭೪). ನಮ್ಮ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ವಿಧಿ, ದೈವ, ಅದೃಷ್ಟ ಮುಂತಾಗಿ ಕರೆಯಬಹುದಾದ ವಿವರಣೆಗೆ ನಿಲುಕದ ವಿಶೇಷವೊಂದು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತಲೇ ಇರುವುದೆಂಬುದು "ದೈವಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿರಲಿ" ಎಂಬರ್ಥದ ಉದ್ಗಾರವಾಗಿ ಹೊಮ್ಮಿದೆ (೩೪೯, ೩೫೩, ೪೮೩). ಈ ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕಗ್ಗದ ವಾಕ್ಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಬ್ಬ ಹಿರಿಯ ಲೋಕಾನುಭವಿಯವು. ಅವು ಚೌಪದಿಯ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಹದವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಉಪದೇಶದ, ವಿವೇಕದ ಮಾತುಗಳ ಗುಚ್ಛದಂತಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತರುವ ಯತ್ನವನ್ನೂ ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ಪರಿವರ್ತನಶೀಲ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಆಶಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆದ ಕಾವ್ಯ 'ಮಂಕುತಿಮ್ಮನ ಕಗ್ಗ'. ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರು ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: "ಭಾವ ಜೀವಾಳವನ್ನು ದೃಢವಾದ ಶಬ್ದಕಾಯದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ ಹೊರತು ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಆದಕಾರಣ ಕಾವ್ಯದ ಹೊರಮೈಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಎಚ್ಚರಿಕೆ—ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಿಗಿ, ಒಂದು ಕಟ್ಟುಪಾಡು ಇರಬೇಕು. ಇದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯಮತದ ಮೂಲತತ್ತ್ವ" (ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ೧೯೭೦ (೧೯೩೨) ಪುಟ ೩೮) ಅಂಥದೊಂದು ಶಬ್ದಕಾಯದ ನಿರ್ಮಾಣ ಕೌಶಲ ಕಗ್ಗದಲ್ಲಿದೆ. 'ಭಾವಜೀವಾಳ'ಕ್ಕಿಂತ

ತತ್ತ್ವಮಥನವೇ ಕಗ್ಗದ ಸ್ವರೂಪ. ರಸವತ್ತಾಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವೀರ್ಯವತ್ತಾಗಿ, ತೇಜೋಮಯವಾಗಿ, ಓಜಸ್ವಿಯಾಗಿ, ಜೀವಕಳಾ ಸಂಪನ್ನವಾಗಿ ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ರಾಮಾಯಣ, ಭಾರತಗಳು ಪಾಠಕನ ಎದೆಯನ್ನು ಜಾಲಿಸುತ್ತವೆಂದು ಅವರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಧರ್ಮ—'ಮನ. ಪರಿಪಾಕ'. ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಕವಿಯ ಬಳಿ ಜೀವನಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅಗ್ಗಿಷ್ಟಿಕೆ ಇರಬೇಕು. "ಎಲ್ಲಿ ಸಕಲಕಾಲ ಸಕಲವೇಷಗಳಿಗೂ ಉಪಯುಕ್ತಗಳಾದ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನರಿಯಲಪೇಕ್ಷೆ ಯಿರುವುದೋ ಅಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಲೇಖಕರು ಮಾನ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ" ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಿದೆ. (ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ೧೯೭೦ (೧೯೩೨) ಪುಟ ೧೦೩). 'ಅದೇ ಕಾವ್ಯ' ಎಂಬುದು ಅವರ ನಂಬಿಕೆ.

ಪ್ರೀತಿ ಮಹಿಮೆಯ ಚಿತ್ರರೀತಿಯಂ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ।
ನೀತಿಸೂಕ್ಷ್ಮದ ಗಹನ ಮಾರ್ಗಮಂ ವ್ಯಾಸರ್ ।
ಗೀತೆಯಲಿ ವಿಶ್ವಜೀವನರಹಸ್ಯವನವರ್ ।
ಖ್ಯಾತಿಸಿಹರದು ಕಾವ್ಯ —ಮಂಕುತಿಮ್ಮ ॥ (೪೬೨)

ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಂಥದೊಂದು ಜೀವನಧರ್ಮಯೋಗ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಅವರು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನ 'ಕಗ್ಗ'ದ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ.

ವಿಶದಮಾದೊಂದು ಜೀವನದರ್ಶನವ ।
ನುಸುರಿಕೊಳೆ ತನ್ನ ಮನಸಿಗೆ ತಾನೆ ಬಗೆದು ॥
ನಿಸದವಂ ಗ್ರಂಥಾನುಭವಗಳಿಂದಾರಿಸುತ ।
ಹೊಸದನೀ ಕಗ್ಗವನು —ಮಂಕುತಿಮ್ಮ ॥ (೯೩೬)

"ಧ್ಯಾನಾವೇಶಗಳಿಲ್ಲದೆ ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯವಾಗದು. ಕಾವ್ಯವು ಕವಿಗೂ ಜಗತ್ತಿಗೂ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆ. ನಮ್ಮ ಹೃದಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಅವನ ಹೃದಯವು ಉತ್ತರ ಕೊಡಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಗಾಯಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ತಕ್ಕ ಲೇಪನತೈಲ ದೊರೆಯಬೇಕು; ನಮ್ಮ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಪಂಜರಬೇಕು. ಇದಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅವನು ತಪಸ್ವಿಯಂಥವನಾಗಿರಬೇಕು". (ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ೧೯೭೦ (೧೯೩೨) ಪುಟ ೧೨೦) ಇದು ಕವಿ ಕುರಿತು, ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ನಿಲುವು. ತನ್ನ ವಾಚಕರಿಗಿಂತ ಕವಿಯಾದವನು ಮೇಲುಮಟ್ಟದಲ್ಲಿದ್ದು ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಕೊಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪಡೆದಿರಬೇಕು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಅವರು ವಾಲ್ಮೀಕಿ, ವ್ಯಾಸರನ್ನು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಂಕುತಿಮ್ಮನಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಾಧಕನೊಬ್ಬನನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ "ಹಳೆಧರ್ಮ ಸತ್ತಿಹುದು; ಹೊಸಧರ್ಮ ಹುಟ್ಟಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ವರ್ತಮಾನದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿ ಸ್ಥಿರಮೌಲ್ಯಗಳ ಶೋಧ ನಡಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಗತ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸೂಚ್ಯಗ್ರತೆ, ಸಂಪುಟಶಕ್ತಿಯ ಬಿಗಿತದಿಂದ ತತ್ತ್ವಮಥನಕ್ಕೆಳಸುವ "ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನ" ಮಾದರಿಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯ (ಸ್ತೋತ್ರಮಾದರಿಯದು) ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಹಿರಿಮೆ ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರದ್ದಾಗಿದೆ.

❖

‘ಗಂಗಾಷ್ಟಕ’ ಮತ್ತು ‘ಗಂಗಾವತರಣ’
(ಬೇಂದ್ರೆ)

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಎರಡೂ ಕವಿತೆಗಳು ಗಂಗೆಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿವೆ (ಬೇಂದ್ರೆ, ೧೯೫೧, ಪುಟ ೨-೩ ಮತ್ತು ೪-೮). ‘ಗಂಗಾಷ್ಟಕ’ ಸ್ತೋತ್ರ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ ‘ಗಂಗಾವತರಣ’ ಭಾವಗೀತವಾಗಿದೆ. ‘ಗಂಗಾಷ್ಟಕ’ದಲ್ಲಿಯೂ ಅದನ್ನು ‘ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಗೀತ’ವೆಂದು ಒಂದೆಡೆ ಕರೆಯಲಾಗಿದ್ದರೂ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಅದೊಂದು ‘ಅಷ್ಟಕ’. ನೇರವಾಗಿ ಸ್ತುತಿಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಒಟ್ಟಾರೆ ಒಲವು ಸ್ತುತಿಪರವಾದುದೇ. ‘ಗಂಗೆ’ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕರ ಭಾವಕೋಶದಲ್ಲಿ ಪೂಜ್ಯ ಮಾತೆಯಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುವವಳು. ‘ನಿನ್ನ ಕಂಡವರೆಲ್ಲ ಹಾಡಕಟ್ಟದೆ ಇಲ್ಲ’ ಎಂಬ ಪ್ರತೀತಿಯೆಂದಾಗಿಯೇ ಕವಿ ಈ ಅಷ್ಟಕ ಬರೆಯಲು ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ.

ನಿನ್ನಂಥ ಪುಣ್ಯವಂತಿಯ ಕಂಡು ಮೌನದಿಂದಿಹುದೊಂದು ಪಾಪವೆಂದು
ಬಾಯಿ ತೆರೆದೆನು ಬಂದ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಗೀತವೇ ಸಂತಾಪ ಹರಿಸಲೆಂದು
(ಗಂಗಾಷ್ಟಕ)

ಈ ಕವಿತೆಯ ರಚನೆಯ ಹಿಂದೆ ಭಾವುಕ ಶ್ರದ್ಧೆಯೂ ಇದೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ತವಕವೂ ಇದೆ. ‘ಶಿವನ ತಲೆ ಕಟ್ಟಲಾರದ ಹೊಳೆಯ ಸರಿದೊರೆಯ ಹಾಡ ಕಟ್ಟುವದದೆಂತು?’ ಎಂಬ ಭಯ, ವಿನಯಗಳೂ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸಲೆಂದೇ ಬಂದಿರಬಹುದು. ‘ಹಾಡಕಟ್ಟುವ ಹೆಮ್ಮೆ ಬರಡೆಮ್ಮೆ’ ಎಂಬ ಭಾವ ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವನ್ನು ಕವಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅಷ್ಟಕ ಗಂಗೆಯ ಮಮತೆಯ ಆಕಳ ಹಾಲು. ಆದುದರಿಂದ ಕವಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಹಕ್ಕು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಉಳಿದಿಲ್ಲ! ತನ್ನನ್ನು ಹಿಂದೆ ಸರಿಸಿ ಅಥವಾ ಬದಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆರಾಧನೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗಳಿಂದ ಬಣ್ಣಿಸುವುದು ಸ್ತೋತ್ರಗಳ ಗುಣ. ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಕವಿಯಾಗಿ ಎಚ್ಚರದಿಂದಲೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿರುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅಷ್ಟಕ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿ ವರ್ತಮಾನವನ್ನೂ, ಪುರಾಣವನ್ನೂ ಬೆಸೆಯುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟು ಆಶಯ ಗಂಗೆಯ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಮರುನಿರ್ಮಿತಿಯೇ, ಎಂಬಂತೆ ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ, ಮನುಕುಲದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಹೇಳುವ ಸಾಲುಗಳು:

ಭರತಭೂಮಿಯಲೊಮ್ಮೆ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುತಿದ್ದ ಚೆನ್ನ-ಬಂಗಾರ ಹೊಗೆಯು
ನಿನ್ನ ಬೆಳವೊಲದಂಡೆಯಲ್ಲಿ ಕಳೆಗೊಂಡಿರುವ ಹಣ್ಣು ನಗೆ ಮೊಗದ ಬಗೆಯು!
ತಾಯ ತೊಡೆಯಲ್ಲಾಡಿ ಬೆಳೆಯದಿಹ ಕೂಸುಗಳು ಇಳೆಯೊಳೆಲ್ಲಾದರುಂಟೆ?
ನಮ್ಮ ಸ್ವಾರಾಜ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳ ಕ್ರೀಡೆಯದು ಈ ನಿನ್ನ ದಂಡೆಗುಂಟೇ!
(ಗಂಗಾಷ್ಟಕ)

ಸ್ತೋತ್ರರೂಪಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಬೇಕಾದ ಕವಿತೆ ಕೊಂಚ ಅಲ್ಲಾಡಿತೇನೋ ಎಂದು ಅನಿಸುವಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಭಾಗ ಮೇಲಿನ ಭಾಗವನ್ನು ಗಂಗೆಯ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ: ‘ಭೂಮಿತಾಯಿಯ ಕಾಟಕಾಗಿ ಇಳಿಗಿಳಿದಂಥ ಚಿತ್ರಾವತಾರ ಮಾಲೆ’....

ಅಷ್ಟಕದ ಕಟ್ಟ ಕಡೆಯ ಸಾಲಂತೂ ಅಷ್ಟಕದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು

ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ, ಮತ್ತೆ, ಮತ್ತೆ ನೆನಪಿಸುವಂತೆ ಇದೆ: "ನನ್ನ ಗಂಗಾಷ್ಟಕವು ಆ ಮಾತೃಪದದಲ್ಲಿ ಆಗಿರಲಿ ಜ್ಞಾನ ಪಿಂಡ." ಭಕ್ತನಾಗಿಯೂ, ಆಧುನಿಕ ಭಾವಕವಿಯಾಗಿಯೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿರುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕುತೂಹಲಕರ ಸ್ತೋತ್ರ ಮಾದರಿ ರಚನೆಯಿದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

'ಗಂಗಾವತರಣ'ದ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುವುದು ಭಾವೋದ್ದೀಪಿತ ಕ್ಷಣದ ಮಿಂಚಿನ ಸಂಚಾರ. ಗಂಗೆಯ ಪೌರಾಣಿಕ ಅವತಾರಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲ ಕವಿ ಅವಳ ಹೊಸ ಅವತಾರಕ್ಕಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ನಿನ್ನ ಕಂಡವರೆಲ್ಲ ಹಾಡ ಕಟ್ಟದೆ ಇಲ್ಲ' ಎಂಬ ಅಷ್ಟಕದ ಸಾಲಿನ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯೊಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವ ತವಕವಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ಗಂಗೆಯೇ ವಸ್ತು, ಗಂಗೆಯೇ ತತ್ತ್ವ. 'ಗಂಗಾವತರಣ'ಕ್ಕೆ ಅವತಾರಕ್ಕಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ಕವಿಯ ಭಾವೋಜ್ವಲತೆಯೇ ವಸ್ತು, ಅದೇ ತತ್ತ್ವ. ಮೊದಲ ಕವಿತೆ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಬಯಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಎರಡನೆಯ ಕವಿತೆ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಯಸುತ್ತಿದೆ. ಹಾಗೆ ಹೊಸ ಪರಂಪರೆ ಕಟ್ಟಲು ಹೊಸದಾಗಿ ಗಂಗಾವತರಣವಾಗಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ಅವಳೀಗ ಹೊಸದಾಗಿ ಇಳಿದು ಬರಬೇಕೆಂದು ಆಹ್ವಾನ:

"ಇಳಿದು ಬಾ ತಾಯಿ
            ಇಳಿದು ಬಾ
ಹರನ ಜಡೆಯಿಂದ
ಹರಿಯ ಅಡಿಯಿಂದ
ಋಷಿಯ ತೊಡೆಯಿಂದ
            ನುಸುಳಿ ಬಾ
ದೇವದೇವರನು ತಣಿಸಿ ಬಾ
ದಿಗ್ ದಿಗಂತದಲಿ ಹಣಿಸಿ ಬಾ
ಚರಾಚರಗಳಿಗೆ ಉಣಿಸಿ ಬಾ
ಇಳಿದು ಬಾ ತಾಯಿ
            ಇಳಿದು ಬಾ   (ಗಂಗಾವತರಣ)

ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅನುರಣನಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಹೋಗುವ 'ಬಾ' ಎಂಬ ಕರೆ ನರ್ತನದೋಪಾದಿಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೂಪ ಪಡೆದಿದೆ. ಆ ನರ್ತನದ ನಿಯಮಗಳು ಹೊರಗಿನಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದುವಲ್ಲ. ಕವಿತೆ ತಾನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಕುಣಿತದ ಮಾದರಿಗಳಿವು:

೧. ಇಳಿದು ಬಾ ತಾಯಿ
            ಇಳಿದು ಬಾ
೨. ಬಾರೆ ಬಾ ತಾಯಿ ಇಳಿದು ಬಾ
ಇಳಿದು ಬಾ ತಾಯಿ
            ಇಳಿದು ಬಾ
೩. ಇಳಿ ಇಳಿದು ಬಾ
ಇಳಿದು ಬಾ ತಾಯಿ
        ಇಳಿದು ಬಾ

ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಗಂಗಾಷ್ಟಕವಲ್ಲ, 'ಗಂಗಾವತರಣ'ವು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಗೀತ. ಲಯದ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸುವ, ಕುಗ್ಗಿಸುವ ಸ್ವನಿರ್ಮಿತ ಮಾದರಿ ಈ ಕವಿತೆಯದು. ತನಗೆ ತಾನೇ ಸೂತ್ರವಾಗಿರುವ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ 'ಗಂಗೆ'ಯ ಸ್ವರೂಪ ಕೂಡ ಅಮೂರ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. 'ರಸಪೂರ್ಣ ಜನ್ಯೆ' ಯಾಗಿರುವ ಅವಳು ಕಾವ್ಯಗಂಗೆಯೂ ಆಗಿರಬಹುದೇ? 'ನಿನ್ನ ಕಂದನ್ನ ಹುಡುಕಿ ಬಾ' ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳು ಯಾವುದೋ ನೆನಪನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿರಲೂಬಹುದೇ?

ಎದೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲಿಸಿ ಬಾ
ಜೀವ ಜಲದಲ್ಲಿ ಚಲಿಸಿ ಬಾ
ಮೂಲಹೊಲದಲ್ಲಿ ನೆಲಿಸಿ ಬಾ

ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳಂತೂ ಯೋಗಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವಂತಿವೆ. ಆಗ ಗಂಗೆಯ ಅವತರಣವಾಗಬೇಕಾದುದು ಯೋಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ. ಜಲದೇವಿಯೂ, ಕಾವ್ಯ ಕನ್ನಿಕೆಯೂ, ಯೋಗಮಾತೆಯೂ ಆಗಿ ಬಿಡಬಲ್ಲ 'ಗಂಗಾವತರಣ' ಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗುವ ಆಹ್ವಾನವೆಂದರೆ

ಹರಣ ಹೊಸದಾಗೆ ಹೊಳೆದು ಬಾ
ಬಾಳು ಬೆಳಕಾಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಾ
ಮೈ ತಳೆದು ಬಾ
ಕೈ ತೊಳೆದು ಬಾ

—ಎಂಬುದು. ಒಂದೇ 'ಕಾವ್ಯವಸ್ತು' ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ರೂಪಾಂತರ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಎರಡೂ ರಚನೆಗಳು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ.

❖

ಭಾವಗೀತ
(ಬೇಂದ್ರೆ)

ಭಾವಗೀತದ ಕುರಿತ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಚಿಂತನ ಅವರ ಗದ್ಯಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವಂತೆಯೇ, ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ನುಡಿಗಟ್ಟುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೇ ಆಗಿದೆ (ಬೇಂದ್ರೆ, ೧೯೮೭, ಪುಟ ೮೩). ಹೊಸ ಕಾಲದ ಹೊಸಕಾವ್ಯ ಭಾವಮಯವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಅವರ ಕನಸು ಇಲ್ಲಿ ಭೃಂಗದ ರೂಪಕವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದೆ. 'ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂತು ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸ' ಎಂಬ ಇಲ್ಲಿಯ ಮೊದಲ ಸಾಲು ಅವರಿಗೆ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ವಾಕ್ಯವೆಂಬ ಸಂಗತಿಯೂ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಿದೆ. ಒಂದು ಕನಸಿನ ಅನುಭವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂದೂ ಓದಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಈ ಕವಿತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಭಾವಗೀತೆಯ ಕುರಿತು ಒಂದು ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನೇ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುತ್ತದೆ.

ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸ ಬಂದಿತೆಂಬ ಸಾಲು ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಅದು ಯಾರ ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸವೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೂ ಮೂಡಿಸುವಂತಿದೆ. ಭೃಂಗದ ಪುಟ್ಟ ಶರೀರದ ಮೇಲೆ ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸ ಏರಿ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾದೀತೇ ಹೊರತೂ ಮತ್ತಾವ ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರೆವು. ಅದು ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸವಿರಬಹುದು, ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸವೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಕವಿ ಕೆಲಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಂಗತಿಯಾಗಿಯೂ ತೋರುತ್ತಿರಬಹುದು. ಆದರೆ 'ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂತು ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸ'ವೆಂಬ ಸಾಲು ಮಾತ್ರ ಇದಾವ ವಿವರಣೆಯನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸದೇ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೇ ರೋಚಕವಾಗಿದೆ. ಅದು ಹೊಸಕಾಲದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿರಲೂಬಹುದು. ಆ ಭೃಂಗದ ಓಟಕ್ಕೆ ಮಸೆದ ಗಾಳಿ 'ಪಕ್ಕ ಪಡೆಯುತಿತ್ತು ಸಹಜ ಪ್ರಾಸಾ'. ಇದು ಹೊಸ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಸಹಜತೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಮಾತೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೊಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಮಂದಹಾಸವೂ ಕಾವ್ಯದ ಆನಂದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಓದಿಕೊಂಡಾಗ ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂದ ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸವು ಸಹಜ ಪ್ರಾಸವನ್ನು ಮಸೆದ ಗಾಳಿಯಿಂದ ಪಡೆದು ಒಂದು ಮಂದಹಾಸ ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಯಿತೆಂಬ ವಿವರವನ್ನು ಕನಸಿನ ವಿಚಿತ್ರಲೋಕದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಬರಹ ಭೃಂಗವನ್ನು ಕವಿತೆಯಾಗಿಯೂ, ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸ ಆ ಭೃಂಗವನ್ನೇರಿದ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯದ ಒಡಲಾಸೆಯಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿದೆ. ಭೃಂಗದ ಚಲನೆಯ ಏರಿಳಿತವೇ ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುವ ಮಂದಹಾಸದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ ಎಂದೂ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಭೃಂಗದ ಗುಂಗುಂಗಾನ ಓಂಕಾರದ ಶಂಖನಾದಕ್ಕಿಂತ ಕಿಂಚಿದೂನವೆಂಬ ಮಾತು 'ಕಾವ್ಯವು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಒಯ್ಯಲಾರದಾದರೂ ಅದರ ಸಹೋದರನಾಗಿ ರಸಾನಂದದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸುವುದೆಂಬ' ಭಾರತೀಯ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಕಾವ್ಯವಿಚಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಹೊಸ ಕಾವ್ಯ ಅಂತಿಮವಾಗಿ (ಮತ್ತು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ) ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ಸ್ವರೂಪದ್ದು ಎಂಬ ಆಶಿಸಿಕೆ ಈ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವಾಗಿ ಹೊಮ್ಮುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು, ಹೊಸಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸ್ವಭಾವದ ಕುರಿತು

ಒಲವಿನ ನಿಲುವುಗಳಿವೆ. ಕವನದ ನಾದಲೀನತೆಯ ಕುರಿತ ಮುಂದಿನ ಸಾಲಂತೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ತೀರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಂಥದು. ಕವಿತೆ ಮೂಲತಃ ನಾದಸ್ವರೂಪದ್ದು ಮತ್ತು ನಾದದಲ್ಲೇ ಲೀನವಾಗುವಂಥದು ಎಂಬ ಅವರ ವಿಚಾರವನ್ನು ಭೃಂಗದ ಗುಂಗುಂಗಾನ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಭಾಷಾಂತರಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ.

ಒಡಲ ನೂಲಿನಿಂದ ಜೇಡ ತನ್ನ ಜಾಲವನ್ನು ತಾನೇ ನೇಯುವಂತೆ, ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ವಿಧಿಗೆ ತಾನೇ ಕಾರಣವಾಗುವಂತೆ, ತನ್ನುಸಿರಿನ ಮೂಲಕವೇ ಬಾಳ ಮೇಳವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೊರಡುವಂತೆ ಕಾವ್ಯವು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅದೇ ನೇದ ಕುಶಲಜಾಲವಿದೆ, ತನ್ನ ಹಣೆಯ ಬರಹವೂ ಇದೆ, ತನ್ನ ಮೇಳವನ್ನು (ನಾದ, ಶಬ್ದ, ಚಿತ್ರ) ಅದು ತನ್ನುಸಿರಿನಿಂದ ತಾನೇ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂಬ ಸಾಲಂತೂ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವತಂತ್ರ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದೆ. 'ತನ್ನ ಸುತ್ತು ತಾನೇ ತಿರುಗುವ ಮೂಕಯಂತ್ರದಂತೆ' ಗರ್ಭಗುಡಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಡಿನುಡಿಯುವ ಮಂತ್ರದಂತೆ, ಸೂರ್ಯನ ಉದಯ ಅಸ್ತಗಳ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವಭಾವದಂತೆ ಕಾವ್ಯದ ಏಕತಾನತೆಯನ್ನು ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಭಾಗ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಭೃಂಗದ 'ಗುಂಗುಂ' ಗಾನವನ್ನು ಏಕತಾನವಾಗಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು, ಅದನ್ನೊಂದು ಮಂತ್ರವೆಂದು ತಿಳಿದಾಗ ಸಾಧಕನ ಸಾಧನೆಯ ಮಾರ್ಗವಾಗಬಹುದು, ಸೂರ್ಯೋದಯ, ಸೂರ್ಯಾಸ್ತದ ದೈನಿಕದ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಂತೆ ತಿಳಿದಾಗ ಸೌಂದರ್ಯದ ಆವರ್ತಿತ ಅಭಿನಯವಾಗಿ ತೋರಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದ ಭೃಂಗಮಾರ್ಗದಲ್ಲೂ ಹೀಗೆ ಏಕತಾನತೆಯ ಅಂಶಗಳಿದ್ದೂ ಅದು ಚೆಲುವನ್ನು, ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು, ಉತ್ಥಾನವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಸ್ವ-ತಂತ್ರ ಉಪಕರಣವಾಗಬಲ್ಲದು.

ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನ ಎರಡು ಪದ್ಯಭಾಗಗಳು ಭೃಂಗದ ಹಾರಾಟದಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದ 'ಕಂಪಬಳ್ಳಿ'ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದ ಹೂ ಅರಳುವ ನೋಟವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. 'ವಜ್ರಮುಖವ ಚಾಚಿ ಮುತ್ತುತಿತ್ತು ಹೂವ ಹೂವಾ' ಎಂಬ ಭಾಗ ಭೃಂಗದ ಮಧು ಹೀರುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ, ಆ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ 'ವಿಫಲ ಸಫಲ'ಗೊಳ್ಳುವ ಹೂವಿನ ಜೀವನವನ್ನೂ ಮೂರೇ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಹೃದ್ಗತಗೊಳಿಸುವಂತಿದೆ. ಭೃಂಗ ವಜ್ರಮುಖದಿಂದ ಹೂವಿನ ಮಕರಂದ ಸವಿದಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಕುರಿತ ನವನವೀನ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು 'ನೀರ ಹೀರಿ' ಹಾರಿದ ಭಾವ ನೀರಸವಾಗಿದ್ದರೂ ಹೂವಿನ ವಿಫಲತೆಯನ್ನು ಹಣ್ಣಿನ ಸಫಲತೆಯಾಗಿ ಬೆಳಿಸಬಲ್ಲ 'ಅಯ್ಯೋ ನೋವೆ! ಅದು ಸಾವೇ!' ಎಂಬ ಮಧುರ ಯಾತನೆಯ ಅನುಭವ.

> ಗಾಳಿಯೊಡನೆ ತಳ್ಳಿಯಾಡುತಾಡುತದರ ಓಟಾ
> ದಿಕ್ತಟಗಳ ಹಾಯುತಿತ್ತು ಅದರ ಬಿದಿಗೆ ನೋಟಾ
> ನಕ್ಕು ನಗುವ ಚಿಕ್ಕೆಯೊಡನೆ ಬೆಳೆಸುತಿತ್ತು ಕೂಟಾ

ಭೃಂಗದ ತೃಪ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯ ಉಲ್ಲಾಸ, ಸಂಭ್ರಮವನ್ನೂ, ಭೂಮಿಯಿಂದ ಜಾಸತ್ತ ಸಾಗಿ ಚಿಕ್ಕೆಗಳೊಡನೆ ಅದು ಮಾಡಬಯಸುತ್ತಿರುವ ಸಲ್ಲಾಪದ ತವಕವನ್ನೂ ಹೇಳುವ ಈ ಸಾಲುಗಳು ಅದರ ಸಂತೃಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ (ಕಾವ್ಯದ) ಸಾರ್ಥಕತೆಯ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನೂ ರಚಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. 'ಅಲ್ಲು ಇಲ್ಲು ಚೆಲುವು ನಿಂತು ಹಾಕುತ್ತಿತ್ತು ತಾಳಾ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಭೃಂಗದ ರಸಯೋಗದ ಪೂರ್ಣತೆಯ ಚಿತ್ರವೇ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನ ಸಾಲು 'ಬಂತೆಲ್ಲಿಗೆ? ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದನೀಯನಂತ ಕಾಳಾ'–ಎಂಬಲ್ಲಿ, ಕಾಳ ಎಂಬುದನ್ನು ಶಿವ ಎಂದು ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು ಓದುವುದೇ ಸೂಕ್ತವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಈವರೆಗಿನ ಪ್ರಯಾಣದುದ್ದಕ್ಕೂ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯೇ

ನಡೆದಿದ್ದು ಕವಿತೆಯ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಅದೇ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ನಡುವಿನ ಈ ಒಂದು ಸಾಲಲ್ಲಿ 'ಕಾಳ' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗಮಾತ್ರದಿಂದ ಅದನ್ನು ಕಾಲಾಂತರ, ಯಮ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸುವುದು ಅನರ್ಥಕ್ಕೆಡೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟೀತೆಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಭೃಂಗದ ಸೃಷ್ಟಿ ಸಮ್ಮುಖ ಹಾರಾಟದ ಕುರಿತು ಶಿವ (ಅಥವಾ ದೈವ) ಅಥವಾ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ ಒಲವಿನಿಂದ ಕೇಳುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ: 'ಬಂತೆಲ್ಲಿಗೆ?' ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯ ಮೂರು ಸಾಲುಗಳು ನೀಡುವ ವಿವರಗಳು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ರೂಪದಲ್ಲಿವೆ:

> ಮಾತು ಮಾತು ಮಥಿಸಿ ಬಂದ ನಾದದ ನವನೀತಾ
> ಹಿಗ್ಗಬೀರಿ ಹಿಗ್ಗಲಿತ್ತು ತನ್ನ ತಾನೆ ಪ್ರೀತಾ
> ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ ಸ್ವಾರ್ಥವಿಲ್ಲ ಬರಿಯ ಭಾವಗೀತಾ

ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೇ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ್ದು. ಅರ್ಥ, ಸ್ವಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಕ್ರಿಯೆಯದು. "ತನ್ನಿಂದ ತಾನೇ ಹುಟ್ಟಿ, ತಾನೆ ಬೆಳೆದು, ತನ್ನ ಹಿಗ್ಗಿನಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿ ಪರಾರ್ಥವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸದೆ ಆತ್ಮತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಣುವ" ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆ (ಅವತರಣಿಕೆಯ ಮಾತು ಬೇಂದ್ರೆಯವರದು) ಭೃಂಗದ ರೂಪಕವಾಗಿ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹಾರಾಡಿದೆ. "ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಎದುರಿಗಿರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯದು. ಅದು ಕೇವಲ ಕಲೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿರದೆ ಇಡೀ ಜೀವನವನ್ನೇ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಒಂದೆಡೆ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ (ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ೧೯೯೩, ಪುಟ ೧೧೮). 'ಜೀವನದ ತಾಲ-ಲಯಾನುಸಾರಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾದ ತನ್ಮಯತೆ ಇದೆ' ಎಂಬ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ನಾದವೆಂಬುದು ಒಂದು ತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಇವರ ಕಾವ್ಯವನ್ನೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಧಾತುವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅವರ ಭಾವಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾದವು ಭಾವವನ್ನೂ ಚಿಂತನಾಂಶವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಧ್ವನಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪಡೆದುದು ಅವರ 'ಮಾತು ಮಾತು ಮಥಿಸುವ' ಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ. ಭಾವಗೀತೆಯ ಉಲ್ಲಾಸಕರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ, ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯ ರಹಸ್ಯಮಯತೆಯನ್ನೂ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ರಚಿಸಿಕೊಂಡ ವೈಯಕ್ತಿಕ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನೂ 'ಭಾವಗೀತೆ' ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಕಟಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ.

❖

ಬೆಳಗು
(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ)

'ಬೆಳಗು' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಮುಂಜಾವು ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ಜೊತೆಗೇ ಕಾಂತಿ, ಹೊಳೆ, ಪ್ರಕಾಶಿಸು ಎಂಬರ್ಥಗಳೂ ಇವೆ. ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಉದಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿರುವ ಈ ಕವಿತೆ ಸುಂದರ ಕನಸಿನ ಬಣ್ಣ ಬೆಡಗುಗಳ ಲೋಕದ ಕಾಂತಿಯನ್ನು ಕಣ್ಣುಗಳೆದುರು ಹೊಳೆಯಿಸುತ್ತದೆ (ಬೇಂದ್ರೆ, ೧೯೮೨, ಪುಟ ೨೧). "ಧಾರವಾಡದ ಅತ್ತಿಕೊಳ್ಳದ ಚೆಲುವಿನ ನೋಟದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಗೊಂಡು ಸದಾನಂದಿಯಾದ ಜಂಗಮನೊಬ್ಬನು ಹಾಡಿದನೆಂಬಂತೆ" ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬರೆದಿರುವುದಾಗಿ ಕವಿಗಳು 'ಭಾವ-ಸಂದರ್ಭ-ಸೂಚನೆ'ಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾವಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಭಾವವು ಮುಖ್ಯವಾದುದೆಂದು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಒಂದೆಡೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಬೆಳಗು' ಕವಿತೆಯನ್ನು ಓದಿಕೊಂಡಾಗ ಇದು ನಿಜ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ನೀಡುವ ಭಾವಸಂದರ್ಭ ಮುಖ್ಯವಾಗದೆ ಕವಿತೆ ಬೆಳಗನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವ, ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತರುವ ಬಗೆಯೇ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ.

'ಮೂಡಲ ಮನೆಯಾ ಮುತ್ತಿನ ನೀರಿನ ಎರಕ' ಹೊಯ್ದಂತೆ ಬೆಳಕು ಹರಿದಿದೆ. ಎರಕ ಹೊಯ್ಯುವವರಾರೆಂಬುದು ಕವಿತೆಗೆ ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿಲ್ಲ. ಜಗವೆಲ್ಲಾ ಆ ಮುತ್ತಿನ ನೀರಲ್ಲಿ ತೋಯ್ದು ಹೋಗಿದೆ, ರತ್ನದ ರಸದ ಕಾರಂಜಿ ಪುಟಿಯುತ್ತಿದೆ, ಮಘಮಘಿಸುವ ಮೊಗ್ಗುಗಳು ಬಿರಿಯುತ್ತಿವೆ, 'ಎಲೆಗಳ ಮೇಲೆ, ಹೂಗಳ ಒಳಗೆ'- ಇಬ್ಬನಿಯಲ್ಲ. ಅಮೃತದ ಬಿಂದುಗಳು ('ಕಂಡವು-ಅಮೃತದ ಬಿಂದು' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಬೇಂದ್ರೆ. 'ಕಂಡಿದ್ದು' ಅಮೃತಬಿಂದು, 'ಇರುವುದು' ಇಬ್ಬನಿಯೇ. ತಾನು 'ಕಂಡಿದ್ದನ್ನು' ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ, ಕೂಡ. ಈ 'ಅಮೃತದ ಬಿಂದುಗಳನ್ನು' ಮುಗಿಲ ಮೇಲಿಂದಿಲ್ಲಿಗೆ ತಂದವರಾರು?) ಕವಿತೆ ಮುಂದಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ನೋಟಗಳನ್ನೇ ಒಂದು ಅಲೌಕಿಕ ಪ್ರಭೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಗುತ್ತ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ತಂಗಾಳಿಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹೂವಿನ ಎಸಳಿನ ಚವರಿಯಿದೆ. ಮೈಯೆಲ್ಲಾ ಗಂಧ ಸವರಿದ ತುಂಬಿಯ ದಂಡು ಹಾರಾಡುತ್ತಿದೆ. ಗಿಡಗಂಟೆಯ ಕೊರಳೊಳಗಿಂದ ಹಕ್ಕಿಗಳ ಹಾಡು. ಕ್ಷಣದಲ್ಲೇ ಕಾಡು ಗಂಧರ್ವರ ಸೀಮೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಈ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳೂ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಈ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಮನಸ್ಸು ದೇವರ ಮನೆಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ('ದೇವರದೀ ಮನಸ್ಸಿನ ಗೇಹಾ')

ಅರಿಯದು ಅಳವು ತಿಳಿಯದು ಮನವು
    ಕಾಣದೋಽ ಬಣ್ಣಾ
ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಽದೋ ಬಣ್ಣಾ
ಶಾಂತೀರಸವೇ ಪ್ರೀತೀಯಿಂದಾ
    ಮೈದೋರಿತಣ್ಣಾ
ಇದು ಬರಿ-ಬೆಳಗಲ್ಲೋ ಅಣ್ಣಾ

—ಕವಿತೆ ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಶೃಂಗದಲ್ಲಿ ನಿಲಿಸುವ ಪಂಕ್ತಿಗಳಿವು. ತನ್ನ ಅನುಭವದ ತಿಳಿವನ್ನು ಅದು ಅರಿಯಲಾರದು, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಅದರ ಬಣ್ಣವೂ ಕಾಣಿಸದು. ಹಾಗಾದರೆ ಇದು ಏನು?

‘ಶಾಂತೀರಸವೇ ಪ್ರೀತೀಯಿಂದಾ ಮೈದೋರೀತಣ್ಣಾ’. ತನ್ನ ಇದುವರೆಗಿನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕವಿತೆ ಮಾತುಕೊಡುವ ರೀತಿಯಿದು. ತನ್ನ ಭಾವಲೋಕದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ದರ್ಶನವಿದು ಎನ್ನಬೇಕು. ಇಂಥದೊಂದು ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೇ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಕವಿತೆಯ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಿತ್ತೇನೋ! ಇಂಥದೊಂದು ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಅಥವಾ ವಿಚಾರ ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವಾಗಿ ಬಂದು ಮೈಪಡೆವ ಮಾದರಿ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರೆ, ಭಾವಗೀತದ ಸ್ಪಂದನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಅರ್ಥಾನುಸಾರಿಯಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಬದಲಾಗಿ ‘ಬೆಳಗು’ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಲುಗಳು ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಫಕ್ಕನೆ ಹೊಳೆದುಬಿಡುತ್ತವೆ. ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಲೌಕಿಕವನ್ನೆಲ್ಲ ಪಾರಲೌಕಿಕಗೊಳಿಸುತ್ತಲೇ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವದ ತೆಕ್ಕೆಗೂ ಬಗ್ಗಿಸುತ್ತ ಬಂದ ಈ ಕವಿತೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭೂತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಮೈಯಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಸಿದೆ. ‘ಬೆಳಗಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿರಸವೇ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಮೈದೋರಿದೆ’. ಅದರ ಜತೆಗೇ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು ‘ಇದು ಬರೀ ಬೆಳಗಲ್ಲ’. ತಂಗಾಳಿಯ ಕೈಯೊಳಗಿರಿಸಿದ ಎಸಳಿನ ಚವರಿ, ಗಿಡಗಂಟೆಗಳ ಕೊರಳೊಳಗಿಂದ ಹೊರಟ ಹಕ್ಕಿಗಳ ಹಾಡು—ಇವೆಲ್ಲ ಶಾಂತಿರಸ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಮೈದೋರಿದಾಗ ಹುಟ್ಟುವ ಸಂಗತಿಗಳೆಂಬ ಬಣ್ಣನೆ, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ತನ್ನ ಬಗೆಗೆ ತಾನೇ ಬೆರಗಾಗಿಬಿಡಬಲ್ಲಷ್ಟು ನವೀನತೆಯಿಂದ, ಸೊಬಗಿನಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಭಾವಗೀತೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಕೂಡ ಅದರ ಆಕೃತಿಯೊಳಗೇ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಕಾಣಬೇಕು. ‘ಬೆಳಗು’ ಕೊಡುವ ಅನುಭವ ಇಂಥದ್ದು.

❖

ನಾದಲೀಲೆ

(ಬೇಂದ್ರೆ)

ಚಿರಂತನ ಪ್ರಣಯಿಗಳ ಕೋಲಾಟದ ಹಾಡಿನ, ಆವರ್ತನಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಹೋಗುವ "ಕೋಲು ಸಖೀ, ಚಂದ್ರಮುಖೀ, ಕೋಲೆ ನಾದ ಲೀಲೆ" ಎಂಬ ಪಲ್ಲವಿಯ ಸಾಲಿನ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿ 'ನಾದಲೀಲೆ' ಕವಿತೆ ಜೀವನದ ಕುರಿತು ನಿಲುವೊಂದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ (ಬೇಂದ್ರೆ, ೧೯೮೭, ಪುಟ ೧). ಜೀವಜಾತಗಳೆಲ್ಲ ಸೃಷ್ಟಿಗಭಿಮುಖವಾಗಿ "ಕಂಗೊಳಿಸುವ ಕೆಂಪಿ"ನತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿವೆ. ಸಾವು ನಿಶ್ಚಿತವಾದದ್ದು. ಯಾವ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೂ ಬೇಟೆಗಾರ ಬಂದೆರಗಬಹುದು. ಇದು ತಿಳಿವಿನ ಒಂದು ಘಟ್ಟವಾದರೆ, ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟ, 'ಸಾವಿನ ನಿಶ್ಚಿತತೆಯನ್ನರಿತೂ ಮನುಷ್ಯ ಕೋಲೆತ್ತಿ ಕುಣಿಯಬೇಕು' ಎಂಬುದು. ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ಆಗಿರುವ ಜೀವಾಭಿಮುಖತೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಆಯ್ಕೆಯೂ ಆಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಇದು ವಿಚಾರಕ್ಕಿಂತ ಆಳವಾಗಿ ನಾದಕ್ಕೊಲಿದ, ನಾದಲೀಲೆಗರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಜೀವನ ವಿಧಾನ. ಅಂಥದೊಂದು ನಾದವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೇ ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡು ಕುಣಿಯುವ ಕೋಲಾಟದ ಹಾಡಿದು.

ಇಲ್ಲಿ ಸಖ ತನ್ನ ಸಖಿಗೆ ತೋರುತ್ತಿರುವುದು ಮುಂಜಾವಿನ ದೃಶ್ಯ. ಮುಂಜಾವಿನ ಗಾಳಿಯನ್ನು ಮೂಸುತ್ತಿರುವ, ಚಿಗುರು ಹೂಗಳಿಗೆ ಎಡತಾಕುತ್ತಿರುವ ಮುದ್ದು ಚಿಗರೆ ಮರಿಗಳು ಕಣ್ತುಂಬುತ್ತಿವೆ. 'ಕರೆವ ಕರು', 'ಕುಣಿವ ಮಣಕ', 'ತೊರೆವ ಗೋವು'ಗಳೂ ಅಲ್ಲಿವೆ.

> "ಬೆಳ್ಳಿಚುಕ್ಕೆ ಚಿಕ್ಕೆಯಾಗಿ ಮುಳುಗಿತಲ್ಲೆ; ಬಾಲೆ
> ಮುಕುಲ, ಅಲರು, ಮಲರು, ಪಸರ ಕಂಡು ಕಣ್ಣ ಸೋಲೆ
> ಕಂಗೊಳಿಸುವ ಕೆಂಪು ಮುಂದೆ, ಕಂಗೆಡಿಸುವ ಮಂಜು ಹಿಂದೆ
> ಕಾದಲನೆಡೆ ಬೇಡ ಬಹಳು, ಕಾದಲೆ ಹೂಮಾಲೆ
> ಬೆಳ್ಳಿ ಚುಕ್ಕೆ ಚಿಕ್ಕೆಯಾಗಿ ಮುಳುಗಿತಲ್ಲೆ ಬಾಲೆ"

ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕವಿ "ಬೇಟೆಯಲ್ಲ; ಆಟವೆಲ್ಲ; ಬೇಟದ ಬಗೆ, ನಾರಿ" ಎಂದು ಸಾರುತ್ತಾರೆ. ಇಡೀ ಜೀವನವನ್ನು ಬದುಕಿನ ಮೇಲಿನ ಸಾವಿನ ಸವಾರಿ, ವಿಜೃಂಭಣೆ ಅಥವಾ ಬೇಟೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವ ಬದಲು ಅದನ್ನೊಂದು 'ಆಟ'ವೆಂದೂ, 'ಬೇಟ'ವೆಂದೂ ತೋರಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ತಾಯಿಯನ್ನು 'ಕರೆವ ಕರು' ಇದೆ, ಕರುವಿಗಾಗಿ ಹಾಲು ಸುರಿಸುವ 'ತೊರೆವ ಗೋಗಭೀರೆ' ಇದೆ. 'ಕುಣಿವ' ಮಣಕವಿದೆ. ಈ ತಿಳಿವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ದೃಶ್ಯ ಆಟದ್ದಾಗಿ, ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮಿಲನದ್ದಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹುಲ್ಲು ಹುಲ್ಲೆಯ ದೃಶ್ಯವೂ ಇಂಥದೇ ಒಂದು ಆಟ. "ಮುಗಿಲಬಾಯ, ಗಾಳಿಕೊಳಲ, ಬೆಳಕ ಹಾಡ ಬೀರಿ ಕತ್ತಲಂಥ ಕತ್ತಲೇ ಕಳೆಯಿತಲ್ಲವೆ?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಳುಕುವ ಮನಸ್ಸಿಗೊಂದು ಸಮಾಧಾನದ ನುಡಿಯೂ ಇದೆ. ಇದು ಹಿಂದಿನ ಯಾವುದೋ ಸ್ಮೃತಿಯನ್ನು ಕೆದಕುವ ಮಾತಿನಂತಿದೆ. ಮುಗಿಲು ಬಾಯಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಗಾಳಿ ಕೊಳಲಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿರುವ ಹಾಡು ಬೆಳಕಿನದು. ಮುಗಿಲಿನ ಬಾಯಿ, ಗಾಳಿಯ ಕೊಳಲಿನಂತೆಯೇ ಬೆಳಕಿನ ಹಾಡೂ ಕೂಡ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸ್ವತ್ತೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆಗಲೇ ಬೆಳಕಾಗಿರುವುದು ನಿಜ, ಬೆಳ್ಳಿ ಚುಕ್ಕೆ ಚಿಕ್ಕೆಯಾಗಿ ಮುಳುಗಿರುವುದೂ ನಿಜ. "ಕಂಗೊಳಿಸುವ ಕೆಂಪು, ಕಂಗೆಡಿಸುವ ಮಂಜಿ"ನ ನಡುವೆ ಮನುಷ್ಯ ವಿಶ್ವಾಸಪೂರ್ವಕ ಕುಣಿಯುತ್ತ ಸಾಗಬೇಕು.

ಆ ಕುಣಿತ ತರುವ ಬಿಡುಗಡೆಯೇ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಮೀರುವ ಬಗೆಯಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಜೀವನಾಂತರ್ಗತವಾದ ಬೆಳಕಿನ ಹಾಡಿನ ನಾದಕ್ಕೆ, ನಾದದ ಲೀಲೆಗೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದು ಕವಿತೆಯ ಆಗ್ರಹ. ಕತ್ತಲು ಬೆಳಕಿನ ನಿಸರ್ಗದ ಆವರ್ತನೆಯನ್ನೂ ಕವಿತೆ ಇದೇ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿದೆ. ಕತ್ತಲಂಥ ಕತ್ತಲನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿಯೂ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಿದ್ಧವಿದೆ. ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ನರ್ತಿಸುವುದೇ, ಕವಿತೆಯ ಪ್ರಕಾರ, ಬದುಕಬೇಕಾದ ನಿಜವಿಧಾನ. ಆ ಅರಿವಿನ ಪರಿವೆಯನ್ನೂ ತೊರೆದು ಕವಿ ಕೋಲಾಟದ ಸದ್ದಿನಲ್ಲಿ ಬದುಕನ್ನು ಅದ್ದಿಸಿ ತೆಗೆಯುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಬದುಕನ್ನು ಕಲೆಯಾಗಿಸುವ ಸೋಜಿಗದ ಬಗೆಯೊಂದು ಇಲ್ಲಿದೆ. ಕೋಲಾಟ ಅದನ್ನು ಆಡಿ ತೋರಿಸುವ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಮೈಮನ ಅರಳಿಸುವಂತಿದೆ.

❖

ನೃತ್ಯಯಜ್ಞ

(ಬೇಂದ್ರೆ)

'ನೃತ್ಯಯಜ್ಞ' ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಅಧ್ಯಯನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ತ್ವದ ಕವನಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ (ಬೇಂದ್ರೆ, ೧೯೬೫, ಪುಟ ೨೯). ನೃತ್ಯ ಒಂದು ಕಲೆಯಾದರೆ, ಯಜ್ಞ ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ನೃತ್ಯ ಯಜ್ಞವಾಗಬೇಕೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾತ್ತ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದಂತಾಯಿತು. ನಡಿಗೆ ಸೋದ್ದಿಶ್ಯವಾದರೆ ನರ್ತನ ನಿರುದ್ದಿಶ್ಯವಾದುದು. ಅದು ತನ್ನಲ್ಲೇ ತಾನು ನಿರತವಾಗಿದ್ದು ತನ್ನ ಕ್ರಮ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ನೃತ್ಯ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಡಿಗೆಯ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಧರ್ಮವನ್ನು ಮುರಿದು ಕಟ್ಟಿದ ಅದರದ್ದೇ ಕಲಾವಿಕಾಸ. 'ಯಜ್ಞ' ಭಾರತೀಯ ತತ್ತ್ವಚಿಂತನೆಯ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಅತ್ಯುನ್ನತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ವಿಶ್ವವನ್ನು, ವಿಶ್ವಜೀವಿತವನ್ನು ತನ್ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಶ್ವವೇ ಯಜ್ಞಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಿರತವಾಗಿದೆ. ಮಳೆ ಸುರಿಯುವುದು, ಬೆಳೆ ಬೆಳೆಯುವುದು, ಅದು ಆಹಾರವಾಗುವುದು, ಶಕ್ತಿರೂಪ ಪಡೆಯುವುದು ಹೀಗೆ ಮೊದಲಾಗುವ ವಿಶ್ವದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಘಟನೆಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಯಜ್ಞವೆಂಬ ಮಹಾನ್ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಮದ ಮೂಲಕ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ತೃಪ್ತಿ ಪಡಿಸುವ ವಿಧಿ ಯಜ್ಞದ್ದು. ನೃತ್ಯ (ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಇನ್ಯಾವುದೇ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ) ಕಲೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯದೇ ಆತ್ಮೋದ್ಧಾರಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಆಗಬೇಕು ಎಂಬುದು 'ನೃತ್ಯಯಜ್ಞ'ವೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಪಡೆದಿದೆ.

ಕವಿತೆಯ ಆರಂಭ ಗಿರಿಶಿಖರದಲ್ಲಿ. ನವಿಲೊಂದು ಹರ್ಷದಿಂದ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದೆ, ಕೇಕೆ ಹಾಕುತ್ತಿದೆ: 'ಮೋಡ ಬಂತು, ಮಿಂಚಿತಂತು, ಗುಡುಗು ಮಳೆಯು ಬರುವುದು'. ಮಳೆಯ ಆಗಮನವನ್ನು ಹರ್ಷದಿಂದ ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತಿರುವ ಶಿಖೆಯನ್ನೆತ್ತಿದ ಶಿಖಿ ಜಗತ್ತಿನ ಇತರರಿಂದ ಗಿರಿಶಿಖರದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕಾರಣವೊಂದರಿಂದ ಅಲ್ಲ, ಮೂಲಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದಲೇ ವಿಭಿನ್ನ. ಮಳೆಗಾಗಿ 'ಜಗವೆಲ್ಲವು ಮೊರೆಯಿಡುತ್ತಿದೆ', ಆದರೆ ನವಿಲು ಕುಣಿಯುತ್ತಿದೆ. ಅದು 'ಸಖಿ ಸಂಮುಖ ತಲ್ಲೀನತೆಯಲಿ' ಏಕಾಕಿಯೂ ಹೌದು. ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣು ನವಿಲುಗಳು ಒಲವಿನಿಂದ ಒಂದು ವಿನೋದ ಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿವೆ. ಮಳೆಯೂ ಅಬ್ಬರಿಸಿ ಪ್ರಳಯದಂತೆ ಸುರಿಯಲಾರಂಭಿಸಿ ದಿಕ್ಕು ದಿಕ್ಕಿಗೂ ಕತ್ತಲು ಆವರಿಸುತ್ತಿವೆ. ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆ ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲೂ, ನವಿಲುಗಳಾಟದಲ್ಲೂ ಅರಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಸುಮುಹೂರ್ತ ತೊಡಗಿದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯೆಲ್ಲ, ಸೃಷ್ಟಿಯಾದುದೆಲ್ಲ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತ ಮುನ್ನಡೆಯಬೇಕು. ಇದು ಋತಜಾತನ ಜೀವನದ ಋಣವೂ ಹೌದು. ಅಂಥ ಋತಜಾತನಾಗಿ ಗಂಡು ನವಿಲು ತನ್ನ ದೇವರಾದ ಕುಮಾರನನ್ನು ಭೂಮಿಗೆ ಬಾ ಎಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಲೂ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದೆ. ಕಾರ್ತಿಕದಲ್ಲಿ ಭೂಮಿಯು ತೋರುವ ಸಮೃದ್ಧಿ, 'ಶಾರದೀಯ ಕಳೆ'ಯನ್ನು ಸಾವಿರಾರು ನವಿಲುಗಳು ಈಗಲೇ ಹೊತ್ತು ಕುಣಿಯುತ್ತಿವೆ. ಹೆಣ್ಣು ನವಿಲು ಹಾಡುತ್ತದೆ.

> "ಕುಣಿಯೊ ಕುಣಿ, ಸಹಸ್ರಮುಖೀ ಆಸೆ ತಲೆಯನೆತ್ತಿವೆ
> ಅನ್ನ ಅನ್ನ ಬುಸುಗುಡುತಿದೆ ಮಾನವ ನಾಗರವು
> ತೆರೆ ತೆರೆಯಲಿ ತೆರೆಯಿತು ನವ ದುಃಖದ ಸಾಗರವು
> ತಾರಕ ಸಂಹಾರಕನಾಗುತ ಅಗೊ ಕಂದರ್ಪ
> ದರ್ಪದಿಂದ ಹೆಡೆ ಸೆಡೆಯುತ ತಾಂಡವಿಸಿತು ಸರ್ಪ"

“ಲೋಕದ ದಾಹ, ಹಸಿವೆ ನೀಗಲು ಮಳೆ ಸುರಿಯಬೇಕು, ಅನ್ನದ ಅವತಾರವಾಗಬೇಕು, ತಾರಕಾಸುರನನ್ನು ಕೊಂದ ಕಂದರ್ಪ (ಕುಮಾರ) ಭೂಮಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಹಸಿವೆಯ ಸರ್ಪ ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಿದೆ. ಅದು ನಿಲ್ಲಲು, ಎಲ್ಲವೂ ಸುಖಮಯವಾಗಿ ಇತ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಕುಮಾರ ಇಳೆಗಿಳಿಯಲು ನವಿಲು ಕುಣಿಯಬೇಕು.”- ಇದು ಹೆಣ್ಣು ನವಿಲಿನ ಮಾತಾದರೆ ಗಂಡು ನವಿಲು ಕುಣಿಯುತ್ತಲೇ ಹಾಡುತ್ತದೆ, ಹಾಡುತ್ತಲೇ ಕುಣಿಯುತ್ತದೆ: “ಶಕ್ತಿಕಂದ, ಶಿವನಂದನ, ಶಿಖಿಸ್ಕಂದನ ಕರೆವೆ.” ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ (ಸ್ಕಂದ, ಕುಮಾರ) ಶಿವಶಕ್ತಿಯರ ಸಂಯೋಗವೂ ಹೌದು, ಭೂಮಿಯ ಮಿತ್ರನೂ ಹೌದು. ನವಿಲು ಇಲ್ಲಿ ಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ವಾಹನವಾಗಲು ತನ್ನನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುತ್ತ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದೆ.

ಹೆಣ್ಣುನವಿಲು ಗಂಡುನವಿಲನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತ ನುಡಿಯುತ್ತಿದೆ: “ಶಿಖೀ ಶಿಖಿ ಸಹಸ್ರನಖೀ ವರ್ಷಾವೀಣೆಯನೆ, ಬಾಜಿಸಿ ಪರ್ಜನ್ಯವ ಕರೆ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನಿಯನೆ”. ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಮಳೆಯ ದೇವರನ್ನು (ಪರ್ಜನ್ಯ) ವರ್ಷಾವೀಣೆಯನ್ನು ಬಾಜಿಸಿ ಭೂಮಿಗಿಳಿಸೆಂದು ಹೆಣ್ಣುನವಿಲು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಕವಿತೆ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ತೋರಿದ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಾನು ಮಾತಾಡತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಅದು ಈಗ ನವಿಲನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ನವಿಲಿನ ಆಕೃತಿ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ‘ಸುಪ್ತ ಪ್ರಾಜ್ಞ’ನಾಗಿ ಬೇರೆ ಅರ್ಥ ಪಡೆಯತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಈ ‘ಬೇರೆ ಅರ್ಥ’ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನವಿಲಿನ ಪ್ರತಿಮೆಯ ವಿಕಾಸ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದೇನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಸುಖವನ್ನು ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬೇಕು, ‘ತುರಾಯಿ ಕುಣಿಸಿ ಕುಣಿವ’ ನೃತ್ಯಲೋಕ ಕಲ್ಯಾಣದ್ದಾಗಿ ವಿಕಸಿತವಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ಕವಿತೆಯ ಆಸೆ:

“ಅಕ್ಷರದೀ ಬ್ರಹ್ಮಕೃತ್ಯ ನಿತ್ಯದ ಈ ನೃತ್ಯ
ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುತಿರೆ, ಮರ್ತ್ಯವಹುದಮರ್ತ್ಯ”

ಮರ್ತ್ಯವನ್ನು ಅಮರ್ತ್ಯಗೊಳಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ‘ನಿತ್ಯದ ಈ ನೃತ್ಯ’ದಲ್ಲಿದೆ. (ನಿತ್ಯ-ಅಶಾಶ್ವತ, ನಶ್ವರ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲೂ ಸಲ್ಲಬಹುದು). ಇದನ್ನು ‘ಅಕ್ಷರದೀ ಬ್ರಹ್ಮಕೃತ್ಯ’ ಎಂಬ ಪೂರ್ವ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಬಹ್ವರ್ಥ ಧ್ವನಿಸುವಂತೆ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಿತ್ಯದ ಈ ನರ್ತನ ಅಕ್ಷರದ (ಅ-ಕ್ಷರ, ಕ್ಷಯಿಸದ, ಕ್ಷರವಾಗದ, ನಾಶವಾಗದ) ಬ್ರಹ್ಮಕೃತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಲೌಕಿಕವೆಂದು ಕಾಣುವೆಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳೂ ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಲೌಕಿಕವೂ ಆಗುತ್ತವೆಂಬ ಈ ‘ದರ್ಶನ’ದಿಂದಾಗಿ ‘ನೃತ್ಯ’ ಯಜ್ಞವಾಯಿತು. ಈ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯೆಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಲು ‘ಅಕ್ಷರದೀ ಬ್ರಹ್ಮಕೃತ್ಯ’ ಎಂಬ, ವಾಕ್ಯದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ ಇಂಬು ಕೊಡುವಂತಿದೆ. ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಇವೆಲ್ಲ ಒಂದೆಡೆ ಕಲೆಯಾಗಿರುವಂತೆ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಕಲ್ಯಾಣ ಕರೆಯುವ ಮಯೂರ ನರ್ತನದಂತೆ ಯಜ್ಞವೂ ಆಗಬೇಕು. ಮಯೂರ ನೃತ್ಯ ಪರ್ಜನ್ಯಯಜ್ಞವಾಗುವ ಯೋಗದಂತೆ ಕಲೆಯೂ ಆತ್ಮೋದ್ಧಾರಕ ಯೌಗಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಬೇಕೆಂಬುದು ಈ ಕವಿತೆಯ ಕಾಣ್ಕೆ. ಅಂಥದ್ದೊಂದು ಯೋಗಸೂತ್ರವಾಗಿ ಕಲಾಯಜ್ಞವನ್ನು ಕವಿತೆ ಮುಂದಿನ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ:

“ಪುರುಷನಿದಿರು ಪ್ರಕೃತಿ ಕುಣಿವುದೆಂದು ಸಾಂಖ್ಯಸೂತ್ರ
ಪ್ರಕೃತಿಸಾಕ್ಷಿ ಪುರುಷನಾಟ್ಯ ನವೋನವ ವಿಚಿತ್ರ”

ಪುರುಷನಾಟ್ಯವನ್ನು (ಗಂಡು) ನವಿಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಲ್ಲುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಕೃತಿಯಾಗಿ ಜೋಡಿನವಿಲು (ಹೆಣ್ಣು). ಈ ನಾಟ್ಯವನ್ನು, ಕಲೆಯನ್ನು ‘ಪೌರುಷ’ವೆಂದು

ಗುರುತಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕವಿತೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ಪೌರುಷವನ್ನು, ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ತುಂಬ ಭಿನ್ನ ಸಂಗತಿಯಾಗಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಶೌರ್ಯ, ಸಾಹಸಗಳು ಧೀರತೆಯ, ಪೌರುಷದ ನಿದರ್ಶನಗಳೆಂಬ ವಿಚಾರ ಇಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕತೆಯಿಂದ ಆತ್ಮಸಾಧನೆಯತ್ತ ತಿರುಗಿದೆ. ಮಾನವನ ಸಾಹಸ ಒಂದು ನೃತ್ಯವಾಗಬೇಕು, ಅದು ದೈವೀಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಬೇಕು. ಸಮಷ್ಟಿಯ ಹಿತ ಸಾಧಿಸುವುದು ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲೇ. ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯ ಆರು ಸಾಲುಗಳು ಯೋಗದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಿವೆ ಎಂದು ನನ್ನ ವಿಚಾರ. 'ಹುಬ್ಬಿನಮಬ್ಬಿನ ಬಸಿರು' ಬಂಗಾರದ ಬಾಯ್ದೆರೆಯುವುದು ಭ್ರೂಮಧ್ಯದ ಯೋಗಸ್ಥಾನದ ಜಾಗೃತಿಯನ್ನೂ, ಶತದಳಮುಖದ ಉರಿ ಸಹಸ್ರಾರದ ಜಾಗೃತಿಯನ್ನೂ, ತಲೆಯೆತ್ತಿದ ಗೌರೀಶಂಕರದ ಕೇತು (ಧ್ವಜ) ಆತ್ಮಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಗೌರೀಶಂಕರಕ್ಕೆ ಧಿಮಿಕಿಡುವ ಕುಮಾರಿ ಗಂಗೆ, ಈ ಗಂಗೆಯ ಅವತರಣಕ್ಕೆ ಸೇತು ಶಿವನ ಜಟಾಜೂಟ- ಈ ಪುರಾಣ ಕಥೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಮಹೋನ್ನತ ಸಾಧನೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ರೂಪಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಭಗೀರಥ ಪ್ರಯತ್ನದ, ಕಠಿಣತಪದ ಕಾತರದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು 'ಹಾ ಭಯವೋ, ಓ ನಿದ್ದೆಯೊ, ಮಿಥುನದ ಒಲವೋ' ಎಂಬ ಸಾಲು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿದೆ. ಗಂಗೆ ಶಿವನ ಜಡೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಾನು ಭೂಮಿಗಳ ಬೆಸೆವ ಅವತರಣಕ್ರಿಯೆ ಭಯಾವಹವೂ ಹೌದು, ಮಿಥುನ, ಮಿಲನದ ಒಲವಿನದೂ ಹೌದು, ಆ ಸಮಾಧಿ ನಿದ್ದೆಯಂತೆಯೇ ಬರಿಗಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಲೂಬಹುದು. ಈ ಗಂಗಾವತರಣವನ್ನು 'ರೌದ್ರದ ಮೊರೆ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ ಕವಿ. ಅದು ರುದ್ರನಾದ ಶಿವ ಭೂಮಿಯ ಪರವಾಗಿ ಬಾನಿಗಿಟ್ಟ ಮೊರೆಯೂ ಹೌದು, ಗಂಗೆ ಬಾನಿಂದ ಭೂಮಿಗೆ ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕುವ ರುದ್ರತೆಯನ್ನು ಅದರ ಮೊರೆತವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗವೂ ಹೌದು. 'ಜಗವೆಲ್ಲವು ಮೊರೆಯಿಡುತಿರೆ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದೆ ಕೇಕೀ' ಎಂಬ ಈ ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಲಿನ 'ಮೊರೆ'ಯೊಡನೆ ಈ ಮೊರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಓದಿದಾಗ ಕವಿತೆಯ ಅರ್ಥ ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಜಗವೆಲ್ಲವು ಮೊರೆಯಿಟ್ಟಾಗ, ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೇಕಿ ಮಳೆಗಾಗಿ ನರ್ತಿಸಿದ್ದು ಈ ಯಜ್ಞದ ಆರಂಭವಾದರೆ ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕಿ ಹರಿಯುವ ಗಂಗಾಪ್ರವಾಹದ ರೌದ್ರದ ಮೊರೆ ಯಜ್ಞದ ಫಲವಾಗಿದೆ. ಮಾನವದಳ ಹೇಸಿಗೆ ಹೊರೆಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿದ್ದರೆ, ಕಲಾಮಯೂರ ಅದರಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುವ, ಜಗದ ಕಲ್ಯಾಣ ಸಾಧಿಸುವ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ಆ ನರ್ತನವನ್ನೊಂದು ಯಜ್ಞವಾಗಿಯೂ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರ ನರ್ತನ ಗಿರಿಶಿಖರದ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸುಖಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆದ ವಿನೋದವಲ್ಲ, ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆದ ತಪಸ್ಸು ಅದು. ಈ ತಪಸ್ಸಿನ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಗಂಗಾ ಪ್ರವಾಹ, ಗಂಗುಪುತ್ರನ ಅವತಾರ, ಗೌರೀ ಸಮೇತನಾಗಿ ಶಂಕರನ ದರ್ಶನ ಎಲ್ಲವೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಭೋರ್ಗರೆವ ಗಂಗೆಯ ದೀರ್ಘಪ್ರವಾಹ ಇಡಿಯ ಮಾನವ ದಳಕ್ಕೇ ಶುಭತರುವುದೆಂಬ ಸೂಚನೆಯೂ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯ, ಕಲೆಗಳ ಕುರಿತು ಈ ಕವಿ ಹೊಂದಿರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಅನನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸಿರುವ ಕವಿತೆ. 'ಕಾವ್ಯ ಅಧ್ಯಾತ್ಮದೀಕ್ಷಿತವಾಗಬೇಕು' ಎಂಬುದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕನಸು. ಮಯೂರ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಲಾಸ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸದ ಯಜ್ಞಸ್ವರೂಪವನ್ನು ರಚಿಸಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದುದೇ ಈ ಕವಿತೆಯ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯ ಕಲೆಯ ಕುರಿತು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಆದರ್ಶವನ್ನು ನರ್ತಿಸಿ ತೋರುತ್ತಿರುವ ಕವಿತೆ ಇದೆಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು.

❖

ಹಕ್ಕಿ ಹಾರುತಿದೆ ನೋಡಿದಿರಾ?

(ಬೇಂದ್ರೆ)

ಈ ಕವಿತೆಯ ಹಕ್ಕಿ ಕಾಲದ ಪ್ರತೀಕವೆಂಬುದು ಈಗ ಸುವಿಖ್ಯಾತ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ (ಬೇಂದ್ರೆ, ೧೯೮೩, ಪುಟ ೭೬). ಕಾಲದ ಹಕ್ಕಿಯ ಹಾರಾಟಕ್ಕೆ ತೆರಪೇ ಇಲ್ಲ. 'ಗಾವುದ ಗಾವುದ ಗಾವುದ'ದಷ್ಟೇ ಅದು ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ಈಗಾಗಲೇ ಅದು ಸಾಕಷ್ಟು ದೂರ ಕ್ರಮಿಸಿರಬೇಕು, ಹಾಗೆ ಕ್ರಮಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುವ ಹಕ್ಕಿಯನ್ನು 'ನೋಡುವುದು'- ಕಾವ್ಯಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. 'ಸುತ್ತಮುತ್ತಲೂ', 'ಮೇಲಕೆ ಕೆಳಗೆ' ಹಾರಾಡುವದೆಂಬ ವಿವರದಿಂದ ಹಕ್ಕಿಯ ಆಟದ ವಿನೋದವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. 'ಎವೆ ತೆರೆದಿಕ್ಕುವ ಹೊತ್ತಿನ ಒಳಗೆ ಹಕ್ಕಿ ಹಾರುತ್ತಿದೆ' ಎಂಬುದು ಅದರ ಕಲ್ಪನಾತೀತ ವೇಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಬಂದಿರಬೇಕು. 'ಹಕ್ಕಿ ಹಾರುತಿದೆ ನೋಡಿದಿರಾ?' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಥವಾ ಉತ್ತರವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸದ ಉದ್ಗಾರ ಪ್ರತಿ ಓದಿನಲ್ಲೂ ವರ್ತಮಾನದ್ದೇ ಆಗುತ್ತ ಹಕ್ಕಿಯ ಹಾರಾಟದ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿರುವುದು ಕಾಲದ ಅವ್ಯಾಹತತೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಲ್ಲ ಭಾಷೆಯ ಶಕ್ತಿಗೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ.

ಕವಿತೆ ಕಾಲದ ಹಕ್ಕಿಗೆ ಒಂದು ಆಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಕವಿತೆಯದಾದ್ದರಿಂದ ತನಗೆ ಬೇಕು ಬೇಕಾದಂತೆ ಪುಚ್ಛ, ಗರಿ, ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಅದು ಹಕ್ಕಿಗೆ ಒದಗಿಸಬಹುದು. ಕರಿನರೆಬಣ್ಣದ ಪುಚ್ಚಗಳು, ಬಿಳಿ-ಹೊಳೆ ಬಣ್ಣದ ಗರಿಗಳು, ಕೆನ್ನನ ಹೊನ್ನನ ಬಣ್ಣಬಣ್ಣಗಳ ರೆಕ್ಕೆಗಳು ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳು ಕಾಲದ ಹಕ್ಕಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ನೀಲಮೇಘ ಮಂಡಲ ಸಮವಾದ ಅದರ ಬಣ್ಣವಂತೂ ಈ ಹಕ್ಕಿಯ ರೂಪವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಅದರ ಹಾರಾಟವೂ ವಿಸ್ಮಯಕಾರಕವಾಗಬೇಕು. ಅಥವಾ ಈ ಮೊದಲಿನ ವಿವರಣೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಹಕ್ಕಿಯ ಹಾರಾಟದ ವೈಪರೀತ್ಯವನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಲು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದವಾಗಿರಬೇಕು. "ಮುಗಿಲಿಗೆ ರೆಕ್ಕೆಗಳು ಒಡೆದಂತೆ" ಚಿಕ್ಕಿಯ ಮಾಲೆ ಸೆಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡು ಹಕ್ಕಿ ಹಾರತೊಡಗಿದೆ. ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರರನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ತೋರಬಲ್ಲ, ಧರಿಸಬಲ್ಲ (ಅವರನ್ನು ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡ) ವಿಶ್ವರೂಪವೀಗ ಹಕ್ಕಿಯದಾಗಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನಭಾಗ ಕಾಲದ ಸುದೀರ್ಘ ಚಲನೆಯನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತದೆ.

> "ರಾಜ್ಯದ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ತೆನೆ ಒಕ್ಕಿ
> ಮಂಡಲಗಿಂಡಲಗಳ ಗಡಮುಕ್ಕಿ
> ತೇಲಿಸಿ ಮುಳುಗಿಸಿ ಖಂಡ-ಖಂಡಗಳ
> ಸಾರ್ವಭೌಮರಾ ನೆತ್ತಿಯ ಕುಕ್ಕಿ
> ಹಕ್ಕಿ ಹಾರುತಿದೆ ನೋಡಿದಿರಾ?"

'ಯುಗ ಯುಗಗಳ ಹಣೆ ಬರಹವ ಒರಸಿ', 'ಬೆಳ್ಳಿಯ ಹಳ್ಳಿಯ ಮೇರೆಯ ಮೀರಿ'- ಈ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಲದ ಹಕ್ಕಿಯ ನಿರಂತರ ಹಾರಾಟವನ್ನು ಮೂಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಮೂಡಿಸುತ್ತಲೇ 'ಹೊಸಗಾಲದ ಹಸುಮಕ್ಕಳನ್ನು' ಅದು ಹರಸುತ್ತ ಹಾರಾಡುತ್ತಿದೆಯೆಂಬ ಮಾತಿದೆ, 'ರೆಕ್ಕೆಯು ಬೀಸುತ ಚೇತನಗೊಳಿಸುವ' ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಪದ್ಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಲದ ಹಕ್ಕಿಯ ಹಾರಾಟದ ನಿರಂತರ ವೀಕ್ಷಣೆ ಒಂದು ಭಯಾವಹ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

“ದಿಗ್ಮಂಡಲಗಳ ಅಂಚನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ, ಆಚೆಗೆ ತನ್ನ ಚುಂಚು ಚಾಚಿರುವ ಹಕ್ಕಿ ‘ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡಗಳನು ಒಡೆಯಲು’ ಹೊಂಚು ಹಾಕುತ್ತಿರಬಹುದೇ?” - ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಹಕ್ಕಿಯ ಹಾರಾಟ ವಿಸ್ಮಯಕಾರಕವಾಗಿದ್ದಾಗಲೂ ಮುದ ತರಬಲ್ಲ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಇದೀಗ ಅದೊಂದು ಭೀಷಣ ಅನುಭವವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸುವುದೇ ಕಾಲದ ಹಕ್ಕಿಯ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದು ಅದು ಸಫಲವಾಗಿಬಿಟ್ಟರೆ ವಿಶ್ವ ಪ್ರಲಯ ಉಂಟಾಗಬಹುದೇ? ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳನ್ನುರುಳಿಸಿ, ಸಾರ್ವಭೌಮರನ್ನು ಹೇಳಹೆಸರಿಲ್ಲದಂತೆ ಮಾಡಿದ ಕಾಲದ ಹಕ್ಕಿ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ನಿಲುಕದ ಒಂದು ಆದಿಸಂಕಲ್ಪದ ನರ್ತನವಿದ್ದೀತೇ? ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡಗಳ ನಾಶ ಅದರ ಸಂಕಲ್ಪವೇ? ಕವಿತೆ ಅಂಥ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲೂ ಅಂಶತಃ ಆಶಾವಾದಿಯಾಗಿಯೇ ಇದೆ- ಕವಿ, ‘ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡಗಳನು ಒಡೆಯಲು ಎಂದೋ, ಬಲ್ಲರು ಯಾರಾ ಹಾಕಿದ ಹೊಂಚ?’ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ ಬಳಿಕ ‘ಹಕ್ಕಿ ಹಾರುತಿದೆ ನೋಡಿದಿರಾ?’ ಎಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ಕವಿತೆಗೊಂದು ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯದ ನೆಲೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ನಾವು ನೋಡಬಹುದಾದಂತೆ ಇನ್ನೂ ಹಕ್ಕಿ ಹಾರುತ್ತಿರುವುದೆಂಬ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನೆಮ್ಮದಿ ಆವರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಲದಂಥ ಅಮೂರ್ತ ತತ್ತ್ವದ ಗಹನತೆಯನ್ನು ಹಕ್ಕಿಯ ಪುಟ್ಟ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿರುವುದು, ಹಕ್ಕಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಹಿಗ್ಗಲಿಸಿ ಕಾಲದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಜರುಗಿರುವ ತತ್ತ್ವವಿನೋದವೆನ್ನಬೇಕು.

❖

ಕುಣಿಯೋಣು ಬಾರs
(ಬೇಂದ್ರೆ)

'ಕುಣಿಯೋಣು ಬಾರs' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜೀವ ಇನ್ನೊಂದು ಜೀವವನ್ನು ಕುಣಿಯಲು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಿದೆ (ಬೇಂದ್ರೆ, ೧೯೮೨, ಪುಟ ೧೩೯). ಗಂಡು ನವಿಲು ಹೆಣ್ಣು ನವಿಲನ್ನು ಹೀಗೆ ಕುಣಿಯಲು ಕರೆಯುತ್ತಿರಬಹುದು. ಸಖ ತನ್ನ ಸಖಿಯನ್ನು ಕರೆವ ರೀತಿಯೂ ಇದಾಗಬಹುದು. ಕವಿ-ರಸಿಕರ ಯುಗಳದ ಹಾಡಾಗಿಯೂ ಇದು ಕೇಳಿಸೀತು. ಕುಣಿತವನ್ನು ಬಾಳಿನ ತತ್ವವಾಗಿಸುವ ಹೂಟವೊಂದು ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಕುಣಿತವೆಂಬುದು ಹಿಗ್ಗಿನ ಮೈ ಮರೆತ ಆಟವೆಂಬಂತೆ ತೊಡಗಿ ಮುಂದೆ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಆಯಾಮಗಳು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಕುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಹೊಸ ಕವಿತೆ ಭಾವಪ್ರಧಾನವಾದ್ದು ಎಂದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಒಮ್ಮೆ ಬರೆದರು. ಈ ಕವಿತೆ ಅಂಥದೊಂದು ಭಾವ ತತ್ಪರತೆಯಿಂದಲೇ ಕುಣಿಯಲಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಕುಣಿಯುತ್ತಲೇ ಅದು 'ಬೆಳಕಿಗಿಂತ ಬೆಳ್ಳಗಿತ್ತ' ಎನ್ನುವಷ್ಟು ತಿಳಿಯಾದ ಚಿಂತನೆಯ ಬೆಳ್ಳಿ ಕಿರಣಗಳನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆ. 'ಭಾವ ಸಮಾಧಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ನೆಲೆಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವ ಮೈಮರೆತ ಕುಣಿತದ ಉಲ್ಲಾಸದಿಂದಾಗಿ 'ಕುಣಿಯೋಣು ಬಾರs' ಕನ್ನಡದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ.

ಹಿಗ್ಗು ಹಾಕಿತು ಕ್ಯಾಕಿ
ಇರಲಾರೆನೇಕಾಕಿ
ಬಾ, ಬಾರs ನನ್ನಾಕಿ। ಕುಣಿಯೋಣು ಬಾ ।

—ಎಂದು ಕರೆವ ಈ ಗಂಡು ಜೀವಕ್ಕೆ ಬದುಕಿನ ಸೆಣಸಾಟಗಳ ಅರಿವಿದೆ; 'ತೀರದ, ತೋರದ, ಹಾಳು ಸಂಸಾರ್ ಅದ, ಮೀರಿದ ಭಾರ್ ಆದ' ಎಂಬ ತಿಳಿವೂ ಇದೆ. ಹಾಗಿದ್ದೂ, ಕುಣಿಯಬೇಕು- 'ಬಿಸಿದುಃಖದರಿವ್ಯಾಕ? ಹುಸಿ ಸುಖದ ಪರಿವ್ಯಾಕ?' ಎಂಬುದು ಒಂದು ಭಾವಸ್ಥಿತಿಯಾದರೆ ಈ ಇದ್ದುದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮರೆತು ಕುಣಿದು 'ಹಾಲ್ಜೇನು ಸುರಿಯೋಣ' ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಉಲ್ಲಾಸ. ಕವಿತೆಯ ಮೂವತ್ತೆಂಟು ಸೊಲ್ಲುಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವದೇರಿತಗಳ ಅಷ್ಟೊಂದು ಚಿತ್ರಗಳು ತುಂಬಿವೆ.

ಕಣ್ ಒಳಗೆ ಹೊರಳಿಸಿ
ಎದೆಮುಗುಳನರಳಿಸಿ
ಹೂನೀರನುರುಳಿಸಿ

—ಕುಣಿದಾಗ ಕಂಡಿದ್ದೇನು?

ನಾನಲ್ಲ
ನೀನಲ್ಲ
ನನ್ನಲ್ಲಿ ನೀನಿಲ್ಲ
ಸಾವಿನ ನೋವಿಲ್ಲ!

ವ್ಯಕ್ತಿಮತ್ತೆಯನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡ, ಸಾವಿನ ಭಯವಿಲ್ಲದ ಈ ಜೀವಗಳ ಕುಣಿತ ಕಂಡು ಗಾಳಿಗೂ ತಾನು ಹಾಗೆ ಕುಣಿಯಬೇಕೆನಿಸುವುದಂತೆ. ಕುಣಿತ ಮುಂದಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ಅಭಿನಯಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. ತರಗೆಲೆ ಜಿಗಿಧಾಂಗ ಕುಣಿ. ಚಿಗುರೆಲಿ ಚಿಗಿತ್ಹಾಂಗ ಕುಣಿ. ನನಿಕೊನೆ ಮುಗಿಧಾಂಗ ಕುಣಿ. ಚಕಚಕ ಚಂಚಲ ಮಿಂಚಿನ ಗೊಂಚಲ ಚಕಮಕಿ ಚಲಮಲ ಕುಣಿ. ಹೊಂಗೇದಗೆ ಹೊಡಿಯಂತೆ, ಮಿಡಿನಾಗರದ ಹೆಡಿಯಂತೆ ಕುಣಿ. ಚಿಗರ್‍ಯಾಗಿ, ತಿಗರ್‍ಯಾಗಿ, ನಿದ್ದಿಯ ಭಗರ್‍ಯಾಗಿ, ಗಾಳೀಗು ಹಗುರಾಗಿ ಕುಣಿ. ಈ ಕುಣಿತದ ಉತ್ಸಾಹವೆಂಥದು! "ಗುಡ್ಡಾ ತಲೆದೂಗಲಿ, ಹೊಳೆ ಹಳ್ಳ ನೂಗಲಿ, ದರಿಕೊಳ್ಳ ಕೂಗಲಿ" ಎಂಬಂತೆ ಈ ಕುಣಿತ ಮುಂದುವರಿದು 'ಕುಣಿತಿಲ್ದ ಜಗ ಇಲ್ಲಾ' ಎಂಬ ಭಾವಕ್ಕೆ ಬಂದು ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಇತಿ ಇಲ್ಲ, ಮಿತಿ ಇಲ್ಲ, ಬೇರೆ ಗತಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ನೆಲ, ಜಲ, ಚುಕ್ಕಿ, ಮುಗಿಲು ಎಲ್ಲವೂ ಕುಣಿಯುತ್ತಿವೆ.

ನೆಲ ಮುಗಿಲನಪ್ಪಿತು
ಚೆಲುವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿತು
ಸಾವೊಮ್ಮೆ ತಪ್ಪಿತು ।

ಕ್ಷೀರಸಾಗರವೇ ಕೈಗೆಟುಕಿದ ಈ ನರ್ತನ ವಿಲಾಸದ ಮಹದಾಸೆಯೆಂದರೆ 'ಹದಿನಾಲ್ಕು ಲೋಕಕ್ಕೆ ಚಿಮ್ಮಲಿ ಈ ಸುಖ' ಎಂಬುದು. ಈ ಕವಿತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಬರೆಯುತ್ತ ಕವಿ 'ಬಾಳು ಒಂದು ಕುಣಿತ, ತಿಳಿದು ಹಾಕಿದ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆಯೂ ನೃತ್ಯವಿಧಾನ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. 'ಕುಣಿಯೋಣು ಬಾರs'ದ ಕುಣಿತದ್ದು ತಿಳಿದು ಹಾಕುತ್ತಿರುವ ಹೆಜ್ಜೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಮಹತ್ವದ ಸೂಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ಕುಣಿತ ತನ್ನ ಹಿಗ್ಗಿಗೆಂಬಂತೆ ತೊಡಗಿ, ತನ್ನ ನೋವು ಮರೆಯಲೆಂಬಂತೆ ತೊಡಗಿ, ಕ್ಷೀರಸಾಗರದಾನಂದಾಗರದ ತೆರೆಗಳ ಮೇಲೆ ನರ್ತಿಸುವ ಬೃಹದ್ರೂಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಡೆದ ತತ್ತ್ವ ಮಥನವೇ ಮುಂದೆ 'ನೃತ್ಯಯಜ್ಞ'ವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರಬೇಕೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

❖

ಯುಗಾದಿ
(ಬೇಂದ್ರೆ)

ಮನುಷ್ಯನ ಬಾಳಿನ ಏಕಮುಖ ಪ್ರಯಾಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಚಕ್ರಗತಿಗಳನ್ನು ವಿರುದ್ಧ ತತ್ತ್ವಗಳಾಗಿ ನಿಲಿಸಿ ಚಿಂತಿಸುವ 'ಯುಗಾದಿ' ಕವಿತೆ ಹರ್ಷದ ಒಡಲಲ್ಲೇ ಸಂಕಟವನ್ನೂ ಹುದುಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಹಾಡೆನ್ನಬೇಕು (ಬೇಂದ್ರೆ, ೧೯೮೨, ಪುಟ ೧೩). ಮನುಷ್ಯನ ಬಾಳಿಗೆ ಒಂದು ಬಾಲ್ಯ, ಒಂದು ಹರಯ, ಬಳಿಕ ಮುಪ್ಪು, ಕೊನೆಗೆ ಸಾವು ಎಂಬ ನಿಯತಿಯಿದ್ದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಗಿಡ ಮರಗಳಿಗೆ, ಹಕ್ಕಿಗಳಿಗೆ ಋತುಮಾನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೊಸಹುಟ್ಟು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ವಸಂತಕ್ಕೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಬಣ್ಣ ಹೊಸಕಳೆ, ಜೀವಂತಿಕೆಯಿಂದ ನಳನಳಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. 'ಹೊಂಗೆ ಹೂವ ತೊಂಗಲಲ್ಲಿ ಭೃಂಗದ ಸಂಗೀತ ಕೇಲಿ' ಮತ್ತೆ ಕೇಳತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಬೇವಿನ ಕಹಿ, ಹೂವ ನಸುಗಂಪು ಎರಡಕ್ಕೂ ಹೊಸ ಜೀವಕಳೆಯಿದೆ. ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಹೊಸಪರ್ವ, 'ಯುಗಾದಿ' - ನಿಸರ್ಗದ ಜೀವಜಾತಕ್ಕೆಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅದೊಂದು ಆಚರಣೆ. ತನ್ನ ಹೊರಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ವಸಂತೋತ್ಸವದಿಂದ ಅವನು ಹೊಸಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂತಸವನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಈ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಮನುಷ್ಯನ ವಿಧಿಯನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯದಾಗಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಮನುಷ್ಯನ ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಮಾಮರ ನಿಸರ್ಗದ ಚಿರಯೌವನದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ.

> "ಕಮ್ಮನೆ ಬಾಣಕ್ಕೆ ಸೋತು
> ಜುಮ್ಮನೆ ಮಾಮರವು ಹೂತು
> ಕಾಮಗಾಗಿ ಕಾದಿದೆ
> ಸುಗ್ಗಿ ಸುಗ್ಗಿ ಸುಗ್ಗಿ ಎಂದು
> ಹಿಗ್ಗಿ ಗಿಳಿಯ ಸಾಲು ಸಾಲು
> ತೋರಣದೊಲು ಕೋದಿದೆ"

ಮನುಷ್ಯ ಹಬ್ಬಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟುವ ತೋರಣ ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಎರವಲು ತಂದಿದ್ದು, ಆದರೆ ಮಾಮರಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಹಿಗ್ಗಿದ ಗಿಳಿಯ ಸಾಲು ತೋರಣ ರಚಿಸಿದೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿತೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಇಂಥ ನವೀನ ಜನನ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಾರದಿತ್ತೇ? ಎಂದು ಹಂಬಲಿಸತೊಡಗುವುದು. ಚೆಲುವಿನ ದೇವತೆಯೂ, ಚಿರಂಜೀವನೂ ಆದ ಸನತ್ಕುಮಾರನನ್ನು ಕವಿತೆ 'ನಿನಗೀ ಲೀಲೆ ಸೇರದೋ?' ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಆ ಲೀಲೆ 'ನಿದ್ದೆಗೊಮ್ಮೆ ನಿತ್ಯಮರಣ, ಎದ್ದ ಸಲ ನವೀನ ಜನನ'ದ್ದು. ತನ್ನ ಬಾಳಿನ ಸೀಮಿತತೆಯ ನಾಶದ ಕುರಿತ ಗಾಢ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೇ ಈ ಕವಿತೆಯ ಮೂಲನೆಲೆಯಾದ್ದರಿಂದ ನಿತ್ಯ ನವೀನತೆಯ ಹಂಬಲ ಕನಸಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಬೇಕು ಅಥವಾ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನಲ್ಲೊಂದು ತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಅದು ಆಕೃತಿ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ಈ ನಶಿಸುವ, ಕುಗ್ಗುವ, ಮುದಿಯಾಗುವ ದೇಹಧರ್ಮವನ್ನು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ನೀಡಿದೆಯಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಯುಗಾದಿ 'ನಮ್ಮನಷ್ಟೆ ಮರೆತಿದೆ' ಎಂಬ ಉದ್ಗಾರ ಕವಿತೆಯ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರಟಿದೆ.

ಕವಿತೆ ಹೀಗೆ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಶಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಎಂದೂ ತೋರುತ್ತದೆ. ದೈಹಿಕ ಕುಗ್ಗುವಿಕೆ ಗಿಡ, ಮರಗಳ, ಹಕ್ಕಿಗಳ, ಸಕಲಜೀವಜಾತಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಕೂಡ ಹೌದೆಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯ ಜೀವಕಳೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕವಿತೆ ಮರೆಸುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಇತರ ಜೀವ ಸಂಕುಲದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಶ್ವರತೆಯ ಅರಿವು ಇರಲಾರದು, ಪ್ರತಿ ಋತುವಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾಗುವ ಅವುಗಳ ದೇಹಧರ್ಮದ ನವೀನತೆಯಿಂದಲೂ ನಮಗೆ ಹಾಗನಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ನಿತ್ಯನವೀನತೆಯ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಶಾಶ್ವತತೆಯ, ಚಿರಸೌಂದರ್ಯದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬೃಹದೀಕರಿಸಿ ಮನುಷ್ಯನ ನಾಶಗೊಳ್ಳುವ ಬದುಕಿನ ಚೈತನ್ಯ ತತ್ತ್ವವನ್ನಾಗಿಯಾದರೂ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತವಕ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಈ ಕವಿತೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತ ಸಮರ್ಪಕ ಯತ್ನವಾಗಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ನಿತ್ಯನವೀನತೆಯ ರಮ್ಯ ಹೂನಗೆಗೆ ವಸಂತವೊಂದು ರೂಪಕವಾಗಿ, ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಹೊಸ ಆಸೆಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು.

❖

ಮೋಹನ ಮುರಲಿ

(ಎಂ. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ)

ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ರೂವಾರಿ ಅಡಿಗರು ಬರೆದ ಭಾವಗೀತೆಯಿದು (ಅಡಿಗ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೭೩). ಕನ್ನಡದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಈ ಕವಿತೆ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೊಂದು ಆಕರ್ಷಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ಜೋಡಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ. 'ಮೋಹನ ಮುರಲಿ'ಯ ಪ್ರತಿಮೆ ಏನೆಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸಬಲ್ಲಷ್ಟು ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಕವಿತೆ ಸಂಬೋಧಿಸುವ 'ನೀನು' ಯಾರೆಂಬುದೂ ಕೂಡ ಸ್ಪಷ್ಟವಿರುವಷ್ಟೇ ಗೂಢವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಮೋಹನ ಮುರಲಿಯ ಕರೆ' ಉನ್ಮತ್ತ ಸಖನದೇ, ಸಖಿಯದೇ, ಅದೊಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಆಹ್ವಾನವೇ, ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ ಸ್ವಗತದ್ದೇ, ಅದರ ಧ್ವನಿ ವಿಷಾದದ್ದೇ, 'ಸುಮಧುರ ಯಾತನೆ'ಯಲ್ಲೂ ದಿವ್ಯದ ಯಾಚನೆಯಾಗಬಲ್ಲ ಸಂಭ್ರಮದ್ದೇ-ಹೀಗೆ ಈ ಕವಿತೆ ಹಲವು ದಿಕ್ಕುಗಳಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಆವರಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಭಾವಗೀತೆಯ 'ಅರ್ಥ' ಅಥವಾ 'ತಾತ್ವಿಕತೆ' (ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ) ಅದರ 'ಭಾವ'ದಲ್ಲಿದೆ (emotional content) ಎಂದೇ ಈ ಕವಿತೆ ಹೇಳುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆ ಭಾವವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯರಸಿಕನಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಭಾವದ ಅಲೆಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸಬಲ್ಲಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಕವಿತೆಯೇ ಆಗಿದೆ, ಅದರ ಆಕೃತಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಮೋಹನ ಮುರಲಿಯ ಕಾವ್ಯಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಪುನಃ ಸಂಭವಿಸುವ ಅನುಭವದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಚಿನ್ನದ ರೇಕು ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ.

'ಒಲಿದ ಮಿದುವೆದೆ, ರಕ್ತಮಾಂಸದ ಬಿಸಿದು ಸೋಂಕಿನ ಪಂಜರ'ದಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತವಾಗಿದ್ದ ಜೀವವೊಂದು ಇದೀಗ 'ಮೋಹನ ಮುರಲಿ'ಯ ಕರೆಗೆ ಮನಸೋತಿದೆ. ದೇಹ ಸುಖದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿದ್ದವನು ಮೋಹಕವಾದ ಮುರಳಿಯ ನಾದಕ್ಕೆ ಒಲಿದಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಮುರಲಿ ಯಾವುದೆಂಬುದು ಕವಿತೆಗೆ ತಿಳಿಯದು, ಆದರೆ ತೀರ 'ತಿಳಿಯದು' ಎನ್ನುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಮೋಹನಮುರಲಿ ಎಂಬ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಚಿತವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಮಣ್ಣಿನ ಕಣ್ಣಿನವನನ್ನು ಮಿಂಚಿನ ಕೈಯೊಂದು ಸೆಳೆದ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಕವಿತೆ ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆ: "ಇರುವುದೆಲ್ಲವ ಬಿಟ್ಟು ಇರದುದರೆಡೆಗೆ ತುಡಿವುದೆ ಜೀವನ?". ಇರುವುದು ಮಣ್ಣಿನ ಬದುಕು, ಕರಣಗಣದ ರಿಂಗಣದ್ದು, ಬಾಹುಬಂಧನ, ಚುಂಬನದ್ದು. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸದ ಸುಪ್ತಸಾಗರದ ಮೊಳೆಯದಲೆಗಳ ಮೂಕ ಮರ್ಮರಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣು ಹೊರಳಿದೆ, 'ತೇಲುನೋಟ'ವಾಗಿದೆ. 'ಇರುವೆಲ್ಲವನು ಎಲ್ಲ ಜನಕೆ ತೆರವಾಗಿಸುವ ಸಮಬಗೆಯ ಸಮ ಸುಖದ ಸಮದುಃಖದ', ಕನಸಿನ "ಕಟ್ಟುವೆವು ನಾವು" ಎಂಬ ಅಡಿಗರ ಕವಿತೆಯ ಸಾಲನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಅರೆಕ್ಷಣ ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರಿಯಬಹುದು. ಅದು ಶುದ್ಧ ಲೌಕಿಕ ರಾಜ್ಯವೊಂದರ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕನಸು. ಇದು ಲೋಕಾತೀತವಾದ, ಇಂದ್ರಿಯಾತೀತವಾದ ಸೆಳೆತದ ದಿವ್ಯಯಾತನೆಯನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕವಿತೆ. ಕಲ್ಪನಾತೀತವಾಗಿ ರಹಸ್ಯಮಯಗೊಳ್ಳುವ ಮುರಳಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಕವಿತೆ ಸಾಕಷ್ಟು ನೇರವಾಗಿ, ಸರಳವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮೂಲಪ್ರತಿಮೆಯ ನಿಗೂಢತೆಯ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲೇ ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾತುಗಳೂ ಲೀನಗೊಂಡು ಅರ್ಥ ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಆವರಿಸಿರುವ ಭಾವ ತೀವ್ರತೆ ಕೂಡ ಸುಮಧುರತೆಯನ್ನೂ, ಯಾತನೆಯನ್ನೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಕಟಿಸಬಲ್ಲ ದ್ವಂದ್ವ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಬಿಗಿಗೊಳಿಸಿದೆ. ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಈ ಕವಿತೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನೂ, ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನೂ ಅದರ ಭಾವವಸ್ತುವಿನಲ್ಲೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಲಘುವಾಗೆಲೆ ಮನ

(ಪುತಿನ)

ಈ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗೀತದಲ್ಲಿ ಮನವನ್ನು ತನ್ನಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ನೋಡಿದೆ (ಪುತಿನ, ೧೯೮೮, ಪುಟ ೨೧೯). ಭಕ್ತನಾಗಿ ಕವಿ, ದೇವರಾಗಿ ಹರಿ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿರುವ ಈ ಹಾಡಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿತ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರತೆಯೂ ಸಾಧ್ಯ, ಆದರೆ ಸದ್ಯ ಅದು ದೇಹಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಲಘುವಾಗೆಲೆ ಮನ ಗೆಲವಾಗೆಲೆ ಮನ
ಹಾರು ನನ್ನ ಬಿಟ್ಟು
ಹಾರಿ ಹರಿಯ ಮುಟ್ಟು

—ಇದು ಪಲ್ಲವಿ. ಕವಿತೆ ಎಲ್ಲಿಂದೆಲ್ಲಿಗೆ ಚಲಿಸಿದರೂ ಅದರ ಹಾರಾಟದ ಆದಿ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯಗಳು ಖಚಿತಗೊಂಡಿವೆ. ಮನಸ್ಸು ನನ್ನನ್ನು, ಈ ದೇಹದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು (ಇಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟು), ಹರಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಬೇಕು. ನೀಲಾಕಾಶದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಹಾರಲೊಂದು ನಕ್ಷೆಯನ್ನು ಆಗಲೇ ರಚಿಸಿಯಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಹಾರಲು ಮನ ಲಘುವಾಗಬೇಕು. (ಅಂದರೆ ಈಗ ಅದು ಲೌಕಿಕ ಹೊರೆಗಳಿಂದ ಭಾರವಾಗಿದೆ) ಹಾಗೂ ಗೆಲುವಾಗಬೇಕು. (ಈಗ ಖಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು). ಮನಸ್ಸು ಸೇರಬೇಕಾದ ದೈವಿಕ ನೆಲೆ ಈ ದೇಹದಾಚೆಗಿದೆ ಎಂಬುದಿಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ದೇಹದ ಕುರಿತ ಕವಿತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯೆಂದರೆ ಇದು ಮಲಿನವಾದುದು ಎಂಬುದು. ('ನನಗಂಟಲು ನೀನಾಗುವೆ ಕಶ್ಮಲ') ಮನಸ್ಸು ನಿಷ್ಕಳಂಕವಾಗಲು ಇರುವ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ ದೇಹದ ಸಂಪರ್ಕ ತೊರೆಯುವುದು; ತೊರೆದು, ಮನಸ್ಸು ಮುಟ್ಟಬೇಕಾದ ಹರಿಯ ನೆಲೆ ಬಾನಲ್ಲಿದೆ. ಹಾಗೆ ತಲುಪಲು ಮನಸು ಹಂಸವಾಗಿ ಹಾರಬೇಕೆಂಬ ಕಾವ್ಯಭಾಗ ಮನಸ್ಸಿಗೊಂದು ಸ್ವರೂಪವನ್ನೀಗ ಕಲ್ಪಿಸಿದೆ. ನೀಲಾಗಸವೇ ಶ್ಯಾಮಸುಂದರನ ತಾವು ಎಂಬರ್ಥ ಕೊಡುವ ಸಾಲು ನೀಲವರ್ಣದಿಂದ ಆಗಸಕ್ಕೂ, ಇಷ್ಟದೈವಕ್ಕೂ ತರುವ ಸಂಬಂಧ ಮೋಹಕವಾಗಿದೆ. 'ನೀಲ ಮೇಘಶ್ಯಾಮನ ಉಸಿರಾಗಬೇಕು' ಎಂಬುದು ಕವಿ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಕೊಡುವ ಕರೆ.

ಮನಸಿನ ಈ ಯಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ಸುಖ, ವಿನೋದ, ಕಷ್ಟಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಶ್ರೀಹರಿಯನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಶಯ ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಮನಸಿನ ಈ ಸಂಚಾರಕ್ಕೆ ಹೂಪರಿಮಳವನ್ನು ಹೊತ್ತ ತಂಗಾಳಿಯೂ ಜತೆಯಾಗಬಹುದು. ಗರಿ ಮುದುರಿಸುವ ಅಳಲೂ ಜತೆಯಾಗಬಹುದು. ಇಂಥ ಕಷ್ಟಗಳಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಕವಿ ಕೊಡುವ ಸೂಚನೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಶ್ಯಾಮನ ಮೈಬಣ್ಣದ ನದಿಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಬೇಕು, ನೆನೆಯಬೇಕು.

"ಮಿಂದೇಳುತಲಾ ಪುಣ್ಯ ಕಾಳಿಮದಿ
ಚೆಲುಗಂಗಳ ತೇಜದಿ ಬೆರೆಯೋ"

ಶ್ರೀ ಹರಿಯ ಉಸಿರಾಗುವುದು, ಅವನ ಕಂಗಳ ತೇಜದಲ್ಲಿ ಬೆರೆಯುವುದು ಮನಸಿಗೆ ಕವಿ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಸಾರ್ಥಕ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿ. ಮರ್ತ್ಯದಾಚೆಗೆ ಇರುವ ಶ್ರೀಹರಿ ಎಂಬ ಕಲ್ಪಿತ ನಿಶ್ಚಿತ ನೆಲೆ

ಚೆಲುವಿನದು. ದೇಹದ್ದು ಕಶ್ಮಲತೆಯ ತಾವು. ಈ ಕೆಸರಿನಿಂದ ಆ ಸುಂದರತೆಗೆ ಮನ ಲಘುವಾಗಿ, ಗೆಲುವಾಗಿ ಹಾರುತ್ತಾ ಹೋಗಬೇಕು. ಕವಿತೆ ಅಲೌಕಿಕ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಶಾಂತ, ಸುಂದರ, ನಿಷ್ಕಳಂಕ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೊಂದು ವ್ಯಕ್ತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಅದು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆ ತತ್ತ್ವವು ಗಗನದಾಚೆಗೆ ಸ್ಥಿತವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು 'ಅಂಚೆಯಂತೆ ಮುಗಿಲಂಚನು ಸೇರುತ' ಅದನ್ನು ತಲುಬಲ್ಲದು ಎಂದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಕವಿತೆ ದೈಹಿಕತೆಯು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ದೈವಿಕತೆಯತ್ತ ಸಾಗುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ತೋರುತ್ತಿರುವಂತೆ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ತನ್ನೊಳಗೇ ದೈವಿಕತೆಯ ತಾಣಗಳಿಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಹೊಂದಲು ದೇಹದ ರಚನಾಕ್ರಮವನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ- ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ದೇಹ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ನಿಲುವು. 'ಹಾರಿ ಹರಿಯ ಮುಟ್ಟುವುದು' ಮನಸಿನ ಹಾರಾಟದ ಅಂತ್ಯ, ಹಾಡಿನ ಅಂತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಶ್ರೀ ಹರಿಯನ್ನು ಸೇರಿ ಅವನ ತೇಜಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಭಕ್ತನ ಶೋಧಿತ ಕಾತರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಗೀತೆಯಿದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. 'ಶ್ರೀಹರಿ' ಎಂಬ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಿದ್ಧ ಪ್ರತಿಮೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿತೆ ಆಸರೆ ಪಡೆಯಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಯೋಗ ಸಾಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

❖

ಮಳೆಯು ನಾಡ ತೊಯ್ಯುತಿರೆ
(ಪುತಿನ)

ಪುತಿನರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ಶ್ರೀ ಹರಿತತ್ತ್ವವನ್ನು ಸುರಿಯುತ್ತಿರುವ ಮಳೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಅನುಭವಿಸುವ ಕವಿತೆಯಿದು. (ಪುತಿನ ೧೯೮೮, ಪುಟ ೩೭) 'ಅವರು' ಎಂದು ನೇರವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಬಹುದು, ಪುತಿನರ ಕಾವ್ಯದ ಈ ನಿರೂಪಕ ಅವರಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ ವೇಷವನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿಯೂ ತೊಟ್ಟವನಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಅವರ ನೈಜಾನುಭವದ ನಿರೂಪಣೆ ಎಂದೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತೇನೆ. ಮಿಂಚು, ಗುಡುಗಿನ ಮಳೆಯ ಅಬ್ಬರದಲ್ಲಿ ನಾಡು ತೋಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸು ಬಹುಕಾಲದ ಹಿಂದಿನ, ಪುರಾಣವೇ ಆಗಿಹೋದ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಜನನದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಸುರಿಯುವ ಮಳೆಯೊಡನೆ ಮನಸು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿದ್ದಿದಂತಾಗುವುದು, ಹಳೆಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹಿತ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪದ್ಧತಿಯೇ. (ಹಗಲಿರುಳು ಸುರಿವ ಜಡಿಮಳೆಯ ಜಿನುಗಿನಿಂ ಬೇಸತ್ತ ಮನೋರಮೆ, ಮುದ್ದಣನ ಬಳಿ ಕಥೆ ಹೇಳಲು ಕೇಳುವುದು ತಕ್ಷಣ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ.) ಅಂಥದೊಂದು 'ಮಳೆಯು ನಾಡ ತೊಯ್ಯುತಿರೆ', 'ಮಿಂಚಿಗೆ ಇರುಳು ಬೆದರುತ್ತಿರೆ' ಒಂದಿನಿತೂ ವಿಲಂಬವಿಲ್ಲದೇ ಅವರ ಮನಸ್ಸು ಸೆರೆಗೆ ಸಿಲುಕಿದ ವಸುದೇವ, ದೇವಕಿಯರ ತಲ್ಲಣದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ದೂರದಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ಗೂಡೊಳಗಿಂದ ಕಂಡ ಹಣತೆ ದೀಪ ನೆಪವಾಗಿರಲೂಬಹುದು. ಅದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೇ ಪುರಾಣಕ್ಕೆ ದಾಟಿಸಿಬಿಡುವ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ವಿವರವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ.

'ಗೂಡ ಮುದ್ದು ಗೊಲ್ಲನೆಡೆಯೊಳೊಂದು ಹಣತೆ ಮಿನುಗುತಿರೆ'
ಮುದವದೊಂದು ಮೊಳೆವುದು
ಬಗೆಯ ಕಣ್ಣು ತೆರೆವುದು

ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಮುದ ತರುವ, 'ಬಗೆಯ ಕಣ್ಣು' ತೆರೆಸುವ ಗೊಲ್ಲನೆಡೆಯ ಹಣತೆ ಮಿನುಗು-ವರ್ತಮಾನದ್ದೋ, ಮಿಂಚಿನಿರುಳಲ್ಲಿ ಒಳಸಂಚರಿಸಿದ ಕವಿಯ ಮನಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ್ದೋ? ಈ ಸಂದಿಗ್ಧವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಲೇ ಕವಿಯಂತೂ ಕಂಸಭಯದಿಂದ ನಡುಗುವ, ಸೆರೆಯಲ್ಲಿರುವ ದಂಪತಿಗಳ ನಡುಕ, ಮಿಡುಕಗಳನ್ನು ತಲುಪಿಯಾಗಿದೆ. ಮಳೆಯ ಅಬ್ಬರಕ್ಕೆ ಬೆದರಿದ ಕವಿಯ ಅನುಭವವೀಗ ವಸುದೇವ, ದೇವಕಿಯರ ತಲ್ಲಣದ ತೀವ್ರತೆಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಮನಸಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳು ವೇಗವಾಗಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿವೆ. ತಾಯ ಬಸಿರಿಂದ ಶಿಶು ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಹುಟ್ಟಿ, ತಂದೆ ಮಗುವನ್ನು ಹೊತ್ತು, ನಂದಗೋಪಗೃಹಕ್ಕೆ ಸಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆ ಆದಷ್ಟೂ ತ್ವರೆಯಿಂದ ಮುಗಿಯಬೇಕು - ಕಂಸನ ಕಣ್ಣುತಪ್ಪಿಸಿ. ಇವೆಲ್ಲ ಇಷ್ಟು ವೇಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಾಗಲೂ ಕವಿ 'ತಾಯಿ ಕೊಡುವ ಕೊನೆಯ ಮುತ್ತು ಕಂಬನಿಯೊಳು ನೆನದಿದ್ದನ್ನು' ಹೇಳಲು ಮರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೆಂದೂ ಆ ಶಿಶು ಆ ಜನನಿಯರ ಸಂಬಂಧ ಇಷ್ಟು ನೇರವಾಗುಳಿಯಲಾರದು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಮಾತು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ.

'ಸಾಸಿರ ಹೆಡೆಸರ್ಪವು....''ದಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಮುಂದಿನೆರಡು ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಶಿಶುವಿಗೆ ನಂದಗೋಪ, ಯಶೋದೆಯರು ತಂದೆ ತಾಯಿಯರಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಗೊಲ್ಲನಾಗಿ ಗೋವುಗಳನ್ನು ಕಾಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಕೊಳಲು, ನವಿಲುಗರಿ, ಕುಣಿತ, ಕೂಟ, ಪ್ರೀತಿ, ತುಡಿತ... ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕವಿತೆ ಸವಿನೆನಪಿನಂತೆ ಹೇಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಡಿಯ ಪುರಾಣ ಕಥೆ ಅಬ್ಬರದ ಮಳೆಯ ಸಹಾಯ ಪಡೆದು ಅಭಿನೀತಗೊಂಡುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದೀಗ ಮತ್ತೆ ಎಚ್ಚರ:

"ಇಂದು ಬರಿಯ ನೆನಪದು!
ಕವಿಯು ಕಾಂಬ ಕನಸದು!"

ಸೋನೆ ಸುರಿಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ, ಮಿಂಚಿಗೆ 'ತಿಮಿರ' (ಅದು ಕತ್ತಲೆಯೂ ಹೌದು, ಅಜ್ಞಾನವೂ ಹೌದು) ನಡುಗುತ್ತಿದೆ. 'ಗೂಡಗೊಲ್ಲ ಜೀವಗೊಂಡು' ಓಂದಿನದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮನಕ್ಕೆ ತಂದನೆಂದು ಹೇಳುವ ಕವಿತೆಯ ಮಾತು ಮೊದಲಲ್ಲಿಟ್ಟ ಸಂದಿಗ್ಧವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದೆನೆಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತಲೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪುನಃ ಕವಿ ಖಿನ್ನಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, 'ಸುಯ್ಯಲೊಂದು' ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ: ಪುರಾಣದ ನೆನಪಿನಿಂದ ಕವಿಗೆ 'ಇಂದು ನಮ್ಮ ಬಾಳು ಗೋಳು, ಬಯಲು, ಹುಸಿಯು ಎನಿಪುದು.' ಗೋಳು, ಬಯಲು, ಹುಸಿ ಎಂದೆಲ್ಲ ಈ ಬಾಳಿನ ಬಗ್ಗೆ ಭಾವನೆ ಏಕಾಯಿತೆಂಬುದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಲಭ್ಯವಿರುವ ಮಳೆಯ ಚಿತ್ರವಂತೂ ಚೇತೋಹಾರಿಯಾಗಿದೆ, 'ರಮ್ಯವಾದುದು' ಇಂದೂ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವೆನ್ನುವ ಹಾಗಿದೆ. ಇಡೀ ಕವಿತೆಯ ತುಂಬ ಸುರಿದ ಸೋನೆ ಮಳೆ, ಬಾಳು ಗೋಳಲ್ಲ, ಹುಸಿಯಲ್ಲ ಎಂದು ಸಾರುವಂತಿದೆ. ಕವಿಯ ಈ ಭಾವಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕವಿತೆಯೊಳಗಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಕಾರಣ ಅದನ್ನು ಹೊರಗೆ ಅರಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿ ಹೇಳಹೊರಟಿದ್ದು ಒಂದಾಗಿದ್ದರೆ ಕವಿತೆ ಇನ್ನೊಂದನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. 'ಗೊಲ್ಲನೆಡೆಯ ಹಣತೆ'ಯಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನಕ್ಕೆ ಸಾಗುವ ಬದಲು, ಆ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ, ತಿಮಿರ ನಡುಗುವ ಮಿಂಚಿನ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ, ಮಳೆಯನ್ನೇ ಇಂದನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಗೋಳಲ್ಲದ, ಬಯಲಲ್ಲದ, ಹುಸಿಯಲ್ಲದ ತತ್ತ್ವವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಿತ್ತೇ?' – ಇಂದಿನ ಬಾಳು ಹುಸಿಯೆಂಬ ಭಾವ ಹುಟ್ಟಲು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸೂಚನೆಯೂ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ನನ್ನ ಆಕ್ಷೇಪವಾಗಿದೆ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಈ ಕವಿತೆ ಇಂದು-ನಿನ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ, ವರ್ತಮಾನ-ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹಿಂಸರಿದು, ಮುಂಬಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ ಸೃಷ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಕಥೆ ಕವಿತೆಯಲ್ಲೇ ಸಂಭವಿಸುವ ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಅವನ ಪ್ರತಿಮೆಯೂ ಕವಿತೆಯದೇ ರಚನೆ ಎಂಬಷ್ಟು ಹೊಸದಾಗಿದೆ.

❖

ಯದುಗಿರಿ ಕವಿತೆಗಳು

(ಯದುಗಿರಿ, ಯದುಗಿರಿಯ ಮೌನವಿಕಾಸ, ಯದುಗಿರಿಯ ಇರುಳು)

(ಪುತಿನ)

ಪುತಿನರ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಸಂಕಲನದ ಈ ಮೂರು ಕವಿತೆಗಳು ಯದುಗಿರಿಯನ್ನೂ, ಅಲ್ಲಿಯ ಮೌನವನ್ನೂ ಹಗಲು-ಇರುಳುಗಳನ್ನೂ ಬದುಕಿನ ರಹಸ್ಯವನ್ನರಿಯಲು ರೂಪಕಗಳನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿವೆ (ಪುತಿನ, ೧೯೮೮, ಪುಟ ೧೦, ೬೯-೭೪ ಮತ್ತು ೭೫). ಬದುಕು ಎಷ್ಟೇ ರಹಸ್ಯಮಯವಾಗಿದ್ದರೂ ವಿಶ್ವದ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದೆಂದು ತಿಳಿದು ಕವಿ, ತಾತ್ವಿಕ, ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಅದರತ್ತ ಕೈಚಾಚುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ವಿಶ್ವದ ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಕವಿಗೊಂದು ತತ್ತ್ವವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಗಿರಿಯ ಎತ್ತರ, ಮೌನ, ಅಲ್ಲಿಯ ಬೆಳಗು, ಬೈಗು ಸಹ ವಿಶ್ವದ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಕವಿಗೆ ಭಾಸವಾಗಬಹುದು. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಮೇಲಿನ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಹವಣಿಸಿದ್ದೇನೆ–ಮೇಲ್ಕಾಣಿಸಿದ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು.

'ಯದುಗಿರಿ'—ಒಂದು ಸಂಜೆಯ ಚಿತ್ರ. ರವಿ ಮುಳುಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಗಿರಿಮಾರುತ ಉಲ್ಲಾಸಕರವಾಗಿ ಬೀಸುತ್ತಿದೆ, ಖಗಸಂಕುಲ ಕರಿಮೋಡದಂತೆ ಹಾರುತ್ತಿದೆ. ಯಾದವಗಿರಿ ನಭದಲ್ಲಿ "ಚೆಲುವುಕ್ಕಿದೆ, ಮುದ ಮೂಡಿದೆ." ಈ ಹಂತದಲ್ಲೊಮ್ಮೆ ನಿಂತು ನೋಡ ಬಯಸುತ್ತೇನೆ: ಇಲ್ಲಿ ಕವಿ ಕಲ್ಪಿತವೆಷ್ಟು, ವಾಸ್ತವವೆಷ್ಟು? ಸೂರ್ಯಾಸ್ತ, ತಣ್ಣನೆ ಗಾಳಿ, ಹಕ್ಕಿಯ ಹಾರಾಟ—ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿ. 'ಹೊನ್ನೀಲಿಯ ಹೊಗರು', 'ಸುಖಸ್ಪರ್ಶ', 'ಉಲ್ಲಾಸ', 'ಕರಿಮೋಡದಂತೆ ಹಕ್ಕಿ ಗುಂಪು ಕಂಡಿದ್ದು' ಇವೆಲ್ಲ ಕವಿಗಾದ ಭಾಸ, ಭಾವ. ಚೆಲುವು ಉಕ್ಕಿದ್ದು, ಮುದಮೂಡಿದ್ದು ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೋ, ನೀಲಾಕಾಶದಲ್ಲೋ? ತನ್ನ ಮನಸಿನಲ್ಲುಂಟಾದ ಭಾವ ಸಂಚಾರವನ್ನು ಕವಿ ಯದುಗಿರಿಗೆ ಆರೋಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಯೆ? ಯದುಗಿರಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಭಾವಗಳು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತವೆಯೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೊಡನೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಯದುಗಿರಿಯ ಸಂಜೆಯಲ್ಲಿ ತನಗಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಕವಿ ಇನ್ನೇನನ್ನೋ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲೂ ಇಂಥವೇ ಚಿತ್ರಗಳು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ: ಬಾನ ಸರೋವರದಲ್ಲಿ ನಕ್ಷತ್ರ ನೈದಿಲೆ, ಚಂದ್ರಹಂಸದ ಈಸಾಟ, ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲುತೊಟ್ಟಿಲ ತೊರೆಯ ಮೃದು ಮಂಜುಳ ಗಾನ. ಋಷಿ ಮಂಡಲಿ, ಮೃಗಶಿರ ನಕ್ಷತ್ರಗಳು ಗುಡಿಗೋಪುರಕ್ಕೆ ಮಣಿಹಾರ ಕಟ್ಟಿವೆ, ಗುಡಿ ಕಳಸದ ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಇರುವ ಚಂದ್ರ ಶಿವನ ಶಿರಸ್ಸು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವಂತಿದೆ..... ಪ್ರಕೃತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳೂ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವನೆಗಳೂ ಒಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾಗಿ ಹೆಣೆದು ಹೋಗಿವೆ. ನಿಂತ ನೆಲ ವಿಲಯವಾಗಿ ಹೋದ ಸಂಭ್ರಾಂತಿ ಆ ನಿಶ್ಶಬ್ದತೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯನ್ನಾವರಿಸಿದೆ. ಈ ಮೌನ, ನೀರವತೆ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಈ ಶಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಬಹುದಾದ ನಕ್ಷತ್ರಗಾನ - ಇವು ಕವಿಯನ್ನು ವಿಶ್ವರಹಸ್ಯದೊಡನೆ ಥಕ್ಕನೆ ಒಂದಾಗಿಸಿಬಿಡುವವು. ಯದುಗಿರಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಕಂಡ ಸಂಜೆ ತನ್ನ ಅನಿರ್ವಚನೀಯ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಮಹತ್ತಿಗೆ ಅವನನ್ನು ಜೋಡಿಸಿಬಿಟ್ಟ ಸಂದರ್ಭವಾಗಿದೆ.

'ಯದುಗಿರಿಯ ಮೌನ ವಿಕಾಸ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಗಿನ ವೇಳೆ ಕವಿ ಅಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ಅನುಭೂತಿ ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಯದುಗಿರಿಯ ಮೂಡಣ ಕಣಿವೆಯ ಮೌನವಾದರೆ, ಮುಂದಿನದು ಯದುಗಿರಿಯ ಪಡುವಣ ಕಣಿವೆಯ ಮೌನ. ಕೊನೆಯ ಭಾಗ

ಯದುಗಿರಿಯ ದೇಗುಲದ ಮುಂಜಾನೆಯ ಮೌನ. ಇವು ಮೌನ ವಿಕಾಸದ ಹಂತಗಳೆಂದು ಕವಿ ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ.

ಮೂಡಣ ಕಣಿವೆಯಲ್ಲಿ ರವಿಕರ ಸ್ಪರ್ಶಕ್ಕೆ ಹಿಮದವಕುಂಠನ ಜಾರುತ್ತಿದೆ. ನಾಡು ಒಗ್ಗುತ್ತ, ನಾಚುತ್ತ ತನ್ನ ಮೈಸಿರಿ ತೋರುತ್ತಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಂತೆ ಇದು ಕವಿ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವ ರೀತಿಯನ್ನು ತೋರುವಂಥದು. ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಒಂದು ಚಳಿಗಾಲದ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ, ಸೂರ್ಯೋದಯಕ್ಕೆ ಮಂಜು ಕರಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಯಾಮಿ ಯೋಗಸಮಾಧಿಯಿಂದ ಮೆಲ್ಲಗೆ ಏಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. 'ಮೌನ ಎಚ್ಚತ್ತಿದೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕವಿ. 'ಕರುಗಳ ಗಂಟೆಯ ಕಿಣಿಕಿಣಿರವದೊಳು', ಖಗದಿಂಚರದೊಳು, ರೈತರ ಮಂಜುಳ ವಾಣಿಯೊಳು... ಮೌನ ಎಚ್ಚತ್ತಿದೆ. 'ಸುಮ್ಮಾನದಿ ಮೌನ ನುಡಿವತ್ತಿದೆ'. ಇಡೀ ರಾತ್ರಿಯನ್ನಾವರಿಸಿದ್ದ ಮೌನ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಹಕ್ಕಿಗಳ ಕೊರಳಿಂದ, ಕರುಗಳ ಗಂಟೆಯಿಂದ ಶಬ್ದಗೈಯಲಾರಂಭಿಸಿದೆ. ಮೌನ ಕೂಡ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಒಂದು ತತ್ತ್ವವಾಗಿದ್ದು ಯದುಗಿರಿಯ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ಮೊಗ್ಗು ಹೂವಾಗಿ ಬಿರಿವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತು ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ.

ಮೇಲಿನದು ಮೂಡಣ ಕಣಿವೆಯ ಚಿತ್ರವಾದರೆ, ಪಡುವಣದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಮೌನ ಆವರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇಂಚರ ನುಸುಳುವುದುಂಟು - ಗಂಭೀರ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮಗು ಥಟ್ಟನೆ ಮಾತಾಡಿದಂತೆ. ಕಣಿವೆಯ ತುಂಬ ಹೊಬಿಸಿಲು. ಭಕ್ತರಂತೆ ವಿನೀತಭಾವದಲ್ಲಿ ನಿಂತ ತರುಗಳು.

> ಗಿರಿರಾಜನ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದ ನಾಡೊಳು
> ಹಗಲಿನೊಳೂ ಸದ್ದಿನಿತಿಲ್ಲ
> ಶಬ್ದದ ಶಮವಿದೆ, ಚಲನದ ದಮವಿದೆ
> ಸುಮ್ಮಾನದ ಹುಚ್ಚಿನಿತಿಲ್ಲ

ಮೂಡಣ ಕಣಿವೆಯಲ್ಲಿ ಮೌನ ಸುಮ್ಮಾನದಲ್ಲಿ ದನಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಪಡುವಣದಲ್ಲಿ ತದ್ವಿರುದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶ: ನಿದ್ರಿಸುತಿದೆ ಮೌನ! ಆ ಮೌನವನ್ನು ಹೊಂಬಿಸಿಲು ಮುರಿಯದು, ರಾಗ ಮೋದಗಳು ಕಲಕವು. ಅದು ಘನಮೌನವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕವಿ.

ಕವಿತೆ ತೋರಿಸುವ ಮೂರನೆಯ ದೃಶ್ಯ ದೇಗುಲದ ಸುತ್ತಲಿನದು. ಹರಿಪೂಜೆಗಾಗಿ ನೆರೆವ ಭಕ್ತಜನರ ಗುಂಪು, ನಗಾರಿನಾದ್ಯ, ತಮವೇ ಪುಷ್ಪಿತವಾದಂತೆ ಗುಡಿಯ ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಣತೆ ಬೆಳಕು. ಸಹಸ್ರಕಂಠಗಳಿಂದ ದೇವರ ಹಾಡು, ಸ್ತುತಿ. ಒಮ್ಮೆ ಎಲ್ಲ ಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿ ಜನಜಂಗುಳಿ ಮೂಕಮೌನವನ್ನು, ನೀರವವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಕವಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ: "ಜೀವ ಭಾವಕೆ ಸಂದಿತೆ?", "ಆತ್ಮ ಕಾಯದ, ಕರಣದ ಹಂಗು ತೊರೆಯಿತ?", "ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಆ ದಡ ಸಿಕ್ಕಿಬಿಟ್ಟಿತೆ?". ಮಂತ್ರಘೋಷ, ಮಾತೆಲ್ಲ ನಿಂತ ಆ ಅಪೂರ್ವ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವಗಳು ಆಚೆದಡದ ಸ್ಪರ್ಶ ಪಡೆದಂತೆ, ಮೋಕ್ಷಾನಂದ ಪಡೆದಂತೆ ಕವಿಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕವಿಯ ಪ್ರಕಾರ 'ಚಿನ್ಮೌನ'.

ಮೌನದ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಕವಿ ಸವಿಮೌನ, ಘನಮೌನ ಮತ್ತು ಚಿನ್ಮೌನದ ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಡಣ ಕಣಿವೆಯಲ್ಲಿ ಹಕ್ಕಿಗಳು ಕುಕಿಲುಗೈವ ಬೆಳಗು ಸವಿಮೌನವಾಗಿಯೂ, ಪಡುವಣ ಕಣಿವೆಯಲ್ಲಿ ಇನಿತೂ ಕಲಕಿರದ ಬೆಳಗಿನ ಅನುಭವ ಘನಮೌನದ್ದಾಗಿಯೂ ಅವರಿಗೆ ತೋರಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಮೂಡಣದ ಸವಿ ಮೌನಕ್ಕಿಂತ

ಪಡುವಣದ ಮೌನ ವಿಕಸಿತವಾದುದು ಎಂದೂ ಅವರು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೇ ಒಂದು ಅಂತರ್ಗತ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಮರ್ಥನೆಯೂ ಇದೆ:

ಹೊಂಬಿಸಿಲೆಚ್ಚರಗೊಳಿಸದ ಮೌನ
ರಾಗಮೋದಗಳು ಕಲಕದ ಮೌನ
ಸೋಜಿಗವೀ ಮೌನ!
ಘನಮೌನ!

ಮೂಡಣದ ಮೌನ ಲೋಕದ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಪಡುವಣದ ಮೌನ ಆಳವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ, ಇಳಿಯುತ್ತಿದೆ, ಒಂದು ಅಖಂಡ ಧ್ಯಾನವೆಂಬಂತೆ ಮುಂಬರಿಯುತ್ತಿದೆ. ಯದುಗಿರಿಯ ದೇಗುಲದಲ್ಲಿ ಈ ಧ್ಯಾನ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕದ ಕೈಹಿಡಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಕವಿ ನಿರ್ಮಿಸಿರುವ ಮೌನವಿಕಾಸದ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಇನ್ನಿತರ ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿಗಿಂತ ಪ್ರಜ್ಞಾಶಾಲಿಯಾದ ಮಾನವ, ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮೌನದ ಅಂತರಾಳವನ್ನು ಅರಿಯಬಲ್ಲನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನೂ ಹೊಂದಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅವನಿಗಿದೆ. ಭಕ್ತಿ, ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಭಾವನಾಕೋಶಗಳಿಂದ ಮೌನವಿಕಾಸದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲ ಕೇಂದ್ರ ಅವನೊಬ್ಬನೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಕವಿತೆ ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ.

'ಯದುಗಿರಿಯ ಇರುಳು' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ (ಸಾನೆಟ್) ಭೂಮಿ ಇರುಳಲ್ಲಿ 'ರವಿ ದೃಷ್ಟಿ ಮಂತ್ರ' ದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದಳೆಂಬ ಮಾತಿದೆ. ಈಗ ಭೂಮಿ ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು. ವೇಷ ಕಳಚಿ ಬಂದ ನಟಿಯಂತೆ ತನ್ನ ಬಾಳಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾಳೆ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮ ಚುಕ್ಕಿ ಕಣ್ಣು ತೆರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ನಿಶ್ವಾಸದಂತೆ ಗಾಳಿ ಬೀಸುತ್ತಿದೆ. ಗುಡಿ, ಗುಡಿಸಲು, ಕರುಮಾಡ, ಹೊಳಲು, ಗಿರಿ, ತರು ಎಲ್ಲವೂ ಚಿನ್ಮಯದ ಕನಸುಗಳೋ, ಎಚ್ಚರದ ಅವನ ನೆನಕೆ ನೆಳಲುಗಳೋ ಎಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತಿವೆ. ಸಪ್ತರ್ಷಿ ಮಂಡಲವೂ ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಭ್ರಮಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಯದುಗಿರಿಯ ಒಂದಿರುಳು ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತು ಸತ್ಯವೋ, ಮಿಥ್ಯವೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಕವಿತೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲೇ ತೃಪ್ತಿ ಪಡೆದಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಸಪ್ತರ್ಷಿಮಂಡಲವೂ ಅದರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಂಡಂತೆ, ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕುರಿತು ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೇ ಬಗೆಹರಿದಿರದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಈ ಕವಿತೆಯ ಇಚ್ಛೆಯಾಗಿರಬೇಕು. 'ಯದುಗಿರಿ' ಹಾಡಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವಾಗಿ ಸೆಳೆದಿದ್ದ ಇರುಳು, ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಆಳವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದೆ. ಇವೆರಡಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ 'ಯದುಗಿರಿಯ ಮೌನ ವಿಕಾಸ' ಕವಿತೆ ತನ್ನದೆಂಬ ಒಂದು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನೇ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ. ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಗ್ರಾಹಿ ರಸಿಕ (ಯದುಗಿರಿ), ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಶೋಧಕನಾಗಿ (ಯದುಗಿರಿಯ ಇರುಳು) ಕಾಣುವ ಕವಿ 'ಮೌನ ವಿಕಾಸ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ತಾತ್ತ್ವಿಕನಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕವಿತೆ ಒಂದು ಸಾರ್ಥಕ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುವಂತೆಯೇ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೇ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಹಂದರವನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದು ರೋಚಕ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಮೌನದ ವಿಕಾಸದ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಈ ಕವಿಯ ಈ ಕವಿತೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ತನ್ನದೇ ಪರಿಕರಗಳಿಂದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸ್ವತಃ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

❖

ಮಲೆದೇಗುಲ

(ಪುತಿನ)

'ದೇಗುಲ' - ಪುತಿನರ ಭಕ್ತಿ, ಶ್ರದ್ಧೆಯ ಕೇಂದ್ರವೂ ಹೌದು, ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರತಿಮೆಯೂ ಹೌದು (ಪುತಿನ, ೧೯೮೮, ಪುಟ ೩೨೭). ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಿಂತನೆ ದೇವಾಲಯಗಳನ್ನು ಅನುಮಾನದಿಂದ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ಶಿವಮಂದಿರವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ನಿಲುವು ಒಂದು ಬಗೆಯದಾದರೆ, ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಯ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಧರ್ಮಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಧೋರಣೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯದು. ಪುತಿನ ದೇಗುಲದ ಕುರಿತು ಹೊಂದಿರುವ ಭಾವನೆ ಬರಿಯ ನಂಬಿಕೆಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯದೆ ಅವರ ಅತ್ಯಂತ ಆಳವಾದ ಶೋಧನೆಯ, ಚಿಂತನೆಯ ಮೂಲಕ ಜನಿಸಿದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. 'ಯದುಗಿರಿಯ ಮೌನವಿಕಾಸ'ದಲ್ಲಿ ಅಂಥದೊಂದು ಚಿಂತನೆಯು ದೇಗುಲದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಪಡೆದ 'ಚಿನ್ಮೌನ'ವನ್ನು ಮೌನದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಫಲವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದೆ. 'ಮಲೆ ದೇಗುಲ' ಈ ಚಿಂತನಾ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಸಿದ ಪ್ರಯಾಣದ ಫಲವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ 'ವಿಚಿತ್ರಾನುಭೂತಿಗಳು'. ಇದು ಕವಿಯೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ನುಡಿಗಟ್ಟು. ಐವತ್ತೊಂದು ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳು ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯೇಕಕವಿತೆಗಳೆಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದಾದ ರಚನೆಗಳು ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ನಿಂತು ದೇಗುಲದ ಕುರಿತ ತಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸೆಳೆತದ ಪಾತ್ರವೂ ಇದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟು ಸೇರಿದಾಗ ದೇಗುಲಕ್ಕೊಂದು ದೃಢವಾದ, ಇಕ್ಕಟ್ಟಾದ ಶಿಲ್ಪಕಾಯವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿವೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಗೂ ಮೊದಲು ದೇಗುಲವನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಗದ್ಯಭಾಗವನ್ನು ನೆರವಿಗಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

"ಅತಿ ವಿಚಿತ್ರವೂ, ಅತ್ಯಾಶ್ಚರ್ಯಕರವೂ ಆದ ದೇಗುಲವೆಂಬ ಮಹಾಭಾವವನ್ನು ಕುರಿತು ಎಂಥ ಬಣ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರೂ ಕೊನೆಗೆ ಮನಸ್ಸು ಬೆರಗಿನಲ್ಲೇ ಉಳಿಯತಕ್ಕದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯ" ಎಂಬ ಅವರ ಮೊದಲ ಮಾತೇ ಕಡೆಯ ಮಾತೂ ಕೂಡ, ಎನ್ನಿಸಬಹುದು. ಇದು ಅನೇಕ ಗೃಹೀತಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಹೇಳಿಕೆ. ದೇಗುಲವನ್ನು ಮಹಾಭಾವವೆಂದು ಅವರು ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ಎಡೆಯಿಲ್ಲದಂತೆ ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು ಎಷ್ಟು ಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಆ ಕುರಿತು ಬೆರಗಿನಲ್ಲೇ ಉಳಿಯಬಲ್ಲುದೆಂದೂ, ಅದರಾಚೆ ಅದು ಸಾಗಲಾರದೆಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ, ದೇಗುಲವೆಂಬ ತತ್ತ್ವ ಪುತಿನರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವಸ್ತು ವಿಚಾರದಂತೆ ರಹಸ್ಯಮಯಗೊಳ್ಳುತ್ತ ನಡೆಯುವ ಸಂಗತಿ ಎಂದಂತಾಯಿತು. ದೇಗುಲದತ್ತ ಸಾಗಲು ಕಲೆ ಪ್ರಥಮ ಸೋಪಾನವೆಂದೂ, ದೇಗುಲದಿಂದ ಮುಂದೆ 'ಮೌನ'ವೇ ನಾವು ತಲುಪುವ ನೆಲೆಯೆಂದೂ ಅವರು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭವದ ಪಾಡುಗಳೆಲ್ಲ ಕಲಾಸ್ತರಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕೆಳಗಿನವು. 'ದೇಗುಲವೆಂಬ ಭವ್ಯಕಲ್ಪನೆ ಏರುವಿಕೆಯ ಸ್ಥಿರೀಕರಣಕ್ಕೆ ದೇವಮಾನವರು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಉಪಾಯಗಳಲ್ಲೊಂದು.' ಲೋಕಜೀವರಿಗೂ ರಸದ ಅನುಭವ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಾದರೂ ದೊರೆಯಲು ಇದು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಗುಲಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧು, ಸಿದ್ಧ, ಸಂತರ ತೇಜಸ್ಸಿನ ಅಲೌಕಿಕ ಭಾವ, ಉಲ್ಲಾಸ ಸದಾ ನೆಲಸಿದ್ದು ಸಾಮಾನ್ಯರ ತಾಪವನ್ನು ಅದು ಕಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಪುತಿನ ಮಂಡಿಸುವ 'ದೇಗುಲ' ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಇದರ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಎಷ್ಟೇ ಇರಲಿ, ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೇ ಚೆಲುವಾದ, ಸಮರ್ಥವಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಒಳಹಂದರವೊಂದು ಈ ದೀರ್ಘಕಾವ್ಯಕ್ಕಿದೆ. ಈ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಇದು ಬಲಿಷ್ಠವಾಗಿದೆ. 'ಮಲೆದೇಗುಲ'ವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟಾದ್ವೈತದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಶರಣಾಗತಿಯ 'ಪ್ರಪತ್ತಿ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮೂಲಕ ಪ್ರವೇಶಿಸಿರುವ

ಬರಹಗಳೂ ಬಂದಿವೆಯಾದರೂ ಈ ಕಾವ್ಯದ ನಮ್ರತೆ, ತಲೆಬಾಗು ಶೋಧಿತ ಚಿಂತನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಫಲವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತೂ ಗತಾನುಗತಿಕ ನಂಬಿಕೆಯ ನಡವಳಿಕೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ದೇಗುಲದ ಕುರಿತು ಈ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ನವೀನವಾದುದು. ಮೂಲತಃ ಮತಶ್ರದ್ಧೆಯ, ಧಾರ್ಮಿಕವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಮನಸ್ಸೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವಂಥದು ಎನಿಸಿದರೂ ಅದು ಜಡವಲ್ಲ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾದದ್ದು ಎಂದೂ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾವ್ಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ 'ನಮೋಽಸ್ತ್ವನಂತಾಯ ಸಹಸ್ರಮೂರ್ತಯೇ' ಶ್ಲೋಕದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ದೈವವನ್ನು ಸಹಸ್ರಮುಖದ, ಸಹಸ್ರಪಾದಗಳ, ಬಾಹುಗಳ, ಸಹಸ್ರ ನಾಮಧೇಯಗಳ, ಸಹಸ್ರಕೋಟಿ ಯುಗಗಳ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಕೀರ್ತಿಸುವ ಸ್ತುತಿಯದು. ಮಲೆದೇಗುಲದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹರಿದ ಚಿಂತನಧಾರೆ ಇಂಥದೊಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಪಡೆದಿರುವುದು ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಪಿಚಾರದ ರೇಖಾಕೃತಿ ನಿಜಕ್ಕೂ ಒಂದು ಅನುಭವವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯೇ ಎಂಬುದೇ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ 'ಮಲೆದೇಗುಲ' ನಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಅಥವಾ ಸ್ವತಃ ಒಂದು ಅನುಭವವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಕ್ರಮವೇನಿದ್ದರೂ ತತ್ತ್ವಸಿದ್ಧಾಂತದ್ದು, ಐವತ್ತೊಂದು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ಯಾನಸ್ಥವಾಗಿ ಪಡೆದ ಅಷ್ಟೊಂದು ಹೊಳಹುಗಳು. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮ ಮಾತ್ರ ಅಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು. ಇಲ್ಲಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವಿನಿಂದ ನಾವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿಂತಾಗಲೂ ಈ ಅನುಭವ ಸಾಧ್ಯ, ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ವಿವರಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಈ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು.

"ಸಕಲ ಸಂದೇಹಗಳು ಬಳಲಿ ಬಳಿಗೈತಂದು ಬಿಡುವ ಬಯಸುವ ತವರು" - ಮಲೆಯ ದೇಗುಲವೆಂಬುದು ಕವಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕೊಡುತ್ತಿರುವ ಚಿತ್ರ. ಬಳಲಿ ಬರುತ್ತಿರುವವರು ಸಂದೇಹಿಗಳಲ್ಲ, ಸಂದೇಹಗಳು. ಈ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಇರುವು', 'ಅರಿವು', 'ಸಂದೇಹ', 'ಸಮಾಧಾನ' ಮುಂತಾಗಿ ಸ್ಥಿತಿಗಳೇ, ಭಾವಗಳೇ ವ್ಯಕ್ತರೂಪ ತಾಳಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿವೆ. ದೇಗುಲ ತವರಾಗಿ, ಆಸರೆಯಾಗಿ, ಭವದ ಪರಿಭ್ರಮಣಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನಿಶ್ಚಲ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ, ಲೇಸು ಕೇಡುಗಳೆಂಬ ಬೆಲೆಗಳವಡದ ಯೋಗಿಗಳ ನೆಲೆಯಾಗಿ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ಈ ಮೊದಲ ಪದ್ಯದಲ್ಲೇ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ. ಇವು 'ತುಯ್ದು ನುಡಿಗಳೆಂಬ' ಮಾತೂ ಇಲ್ಲಿದೆ. 'ಇರುಳಿನೊಳು ಮಿರುತಾರೆಗೆ'ಯ 'ಮಾಲೆಗೊಳುತ' ನಿಂತ ದೇಗುಲಶಿಖರ, ಹಕ್ಕಿಗಳ ಕಣ್‌ಸವಿ, ಹಸಿರೆಲೆಗಳಂಜಲಿಯೊಳಾಂತು ರವಿತೇಜವಂ ಜೀವಕರ್ಘ್ಯವನೆರೆವ ಬನದ ನಲವು... ಹೀಗೆ ದೇಗುಲದ ಆವರಣ ಸೌಂದರ್ಯದ ತಾಣವಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆಯತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ಒಂದುಧಾರೆ ದೇಗುಲವನ್ನು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಧಾರೆ ಅದನ್ನೊಂದು ಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ತ್ವವಾಗಿಯೂ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತಿದೆ. ದೇಗುಲ ಮತ್ತು ಸುತ್ತಲಿನ ಮಲೆಯ ವಾತಾವರಣ ಜೀವಂತ ಸಂಬಂಧವುಳ್ಳ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಮಲೆಯ ಗುಡಿಯ ಕತ್ತಲೆಯಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದ ಗಾಳಿ, ಪಾರಿವಾಳಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಕವಿ ಪಡೆದ ಅನುಭೂತಿ:

ಆ ಕತ್ತಲೊಳಹೊಕ್ಕು ಮರಳಿ ಹೊರ ಹಾರುವೀ
ಗಿಳಿಪಾರಿವಾಳಗಳ ಭ್ರಮಣೆಯನು ಕಂಡು
ಅವ್ಯಕ್ತದಿಂ ವ್ಯಕ್ತ ಹೊರಬರುವ ನಟನೆಯನು
ಚಿಂತಿಸುವುದೆನ್ನ ಮನ ಬಲು ಬೆರಗುಗೊಂಡು

ಅದರಿಂದಲೇ ಕವಿ ಈ ತಾಣ 'ಜಡದಿಂದ ಜೀವಕ್ಕೆ, ಜೀವದಿಂದಾತ್ಮಕ್ಕೆ' ಸಮ್ಮಿಸ್ಸು ಪರಿಸುವುದೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಚೆಲುವು, ತಿಳಿವು ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಬೆರಗಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ:

ತುದಿಗಾಲಿನೊಳು ನಿಂತು ನೋಡುತಿದೆ ಚೆಲುವಿಲ್ಲಿ
ಹುರುಳದೇನಿಹುದೆಂದು ಬೇಲಿಯಾಚೆ
ತುದಿಗಾಲಿನೊಳೆ ತಿಳಿವು ನೆಗೆದು ಕುಸಿದೇಳುತಿದೆ
ಕೌತುಕವದೇನೆಂದು ತಡಿಕೆಯೀಚೆ

'ಸಿಡಿಲ ಪಳಗಿಸುವರಿವು', 'ರವಿಯ ಸೆರೆ ಹಿಡಿವರಿವು', 'ಸಾಗರದ ತಳ ಮಗುಚಿ ಸೂರೆಗೈವರಿವು' ಮುಂತಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಅರಿವನ್ನೂ 'ಇರವು' ತಣ್ಣನೆ ನಿಂತು ನೋಡುತ್ತಿದೆಯೆಂಬ ಚಿತ್ರ ನಲವತ್ತನೆಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಅರಿವೂ' ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಿಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಎಲ್ಲ ವಿಕೃತಿಯ ತಳದ ಸತ್ವದೀ ವಾತ್ಸಲ್ಯದೃಷ್ಟಿಯನು
ರೂಪಿಸುವೊಲು
ಸಿರಿಯೊಡನೆ ಸಿರಿರಾಯನುತ್ಸವದಿ ನಿಂತಿಹನು ಕಡುಸವಿಯ
ಮೆಲುನಗೆಯೊಳು

ಚೆಲುವನಾರಾಯಣನ 'ಕಡುಸವಿಯ ಮೆಲುನಗೆ' ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಿಳಿದು, ನಗೆಯಷ್ಟನ್ನೇ ಹೊರಕ್ಕೆ ನೀಡುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಾವ್ಯದ ತತ್ವ ಪ್ರಕಟಿತವಿದ್ದೂ ರಹಸ್ಯಮಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬೆರಗು ಅದರ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂತಿಮ ನೆಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಡೆಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಆ ಮೆಲುನಗೆಯ 'ಕಡೆನೋಟದೊಂದು ಕಳೆ' ಈ ಕಬ್ಬಕ್ಕೆ ಎಡೆಯಾಯಿತೆಂಬ ಮಾತಿದೆ. 'ಜೀವ ಮಾನುಷ್ಯದೊಳು ಪಡೆವ ಅಮಿತ ಭಾವಗಳ ಪಾರಮ್ಯ' ಇಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬ ಭೂಮಾನುಭೂತಿ ಆ ನಗೆಯಲ್ಲಿ, ದೇವನಲ್ಲಿ, ದೇಗುಲದಲ್ಲಿ - ಕವಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ, ದೇಗುಲದ ರಹಸ್ಯ ಚೆಲುವನಾರಾಯಣನಲ್ಲಿದೆ. ಚೆಲುವನನಾರಾಯಣನ ರಹಸ್ಯವೆಲ್ಲವೂ ಅವನ ಕಡು ಸವಿಯ ಮೆಲುನಗೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ತತ್ವ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಕಟವೋ, ಅಷ್ಟೂ ಗುಪ್ತ; ಎಷ್ಟು ಅಮೂರ್ತವೋ, ಅಷ್ಟೇ ಮೂರ್ತ. ಈಗ ಮೊದಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ವಾಪಸಾಗುವುದಾದರೆ ಇಂಥ ತತ್ವಪ್ರಧಾನ ಕಾವ್ಯ, ತತ್ವಗಳನ್ನು ಬಹುತೇಕವಾಗಿ ನೇರವಾಕ್ಯಗಳ ಮೂಲಕವೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಕಾವ್ಯ, ಧಾರ್ಮಿಕವೆಂದೇ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ಕಾವ್ಯ-ರಸಾನುಭವವಾಗಿಯೂ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಬಲ್ಲುದೇ ಎಂಬುದು. ಈ ಕವಿತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಿಸುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಅನೇಕ ಬಿಡಿಭಾಗಗಳು ರಸಮಿಡಿವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಯಶಸ್ಸಿರುವುದು ಒಂದು ತತ್ವಮಥನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಕಾವ್ಯಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವಲ್ಲಿ. ಈ ತತ್ವಮಥನದ ಒಂದಷ್ಟು ಭಾಗವನ್ನು ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೂ ಮೊದಲೇ ಪೂರೈಸಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ತುತಿ, ಸಮರ್ಥನೆ ಈಗ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರಬಹುದೆಂಬ ಭಾವನೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬಾಳಿನ ಅಗಮ್ಯತೆಯನ್ನು ನಿಲುಕಬಲ್ಲ ಸೂತ್ರವೊಂದು ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಕೈಗೆಟುಕಿದೆ ಎನ್ನಿಸುವಾಗಲೇ ಕಡುಸವಿಯ ಮೆಲುನಗೆಯಾಗಿ ಚೆಲುವನಾರಾಯಣನ ತುಟಿಗಳನ್ನೂ ದಾಟಿಹೋಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಬಾಳರಹಸ್ಯಕ್ಕೆ ಇಂಥದೊಂದು ಪ್ರತಿಮೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ 'ಮಲೆದೇಗುಲ' ಕೃತಾರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಈ ಲೇಖನದ ಮೊದಲಿಗೆತ್ತಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಹಿಂದಿನ ಸಂದೇಹಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಉತ್ತರವಿದೆ. ❖

ಹುಣ್ಣಿಮೆ
(ಕುವೆಂಪು)

ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಆರಂಭದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ 'ಹುಣ್ಣಿಮೆ' ಅವರ ಮೊದಲ ಕವನ ಸಂಕಲನ 'ಕೊಳಲು'ವಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು (ಕುವೆಂಪು, ೨೦೦೦, ಪುಟ ೮೬). ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಚಿಂತನೆ, ಸಾಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದ ಈ ಕವಿ 'ಬ್ರಹ್ಮ ಸತ್ಯ; ಜಗನ್ಮಿಥ್ಯಾ' ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಅದ್ವೈತ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನಿಸರ್ಗದೊಡನೆ ಉತ್ಕಟ ಭಾವಾವೇಶದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವರ ಅನೇಕ ಕವಿತೆಗಳು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಕವಿತೆ ಬೆಳದಿಂಗಳ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಪಡೆದ ಅನುಭೂತಿ. 'ಹುಣ್ಣಿಮೆ'- ಪೌರ್ಣಮಿಯ ತದ್ಭವರೂಪ, ಪೂರ್ಣತ್ವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದ. ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಒಂದು ಪೂರ್ಣರೂಪವನ್ನು ಹುಣ್ಣಿಮೆ ತೋರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಹುಣ್ಣಿಮೆಯಿಂಪನು ನೀಡುತಿರೆ
ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹಬ್ಬವ ಮಾಡುತಿರೆ
ಗಾಡಿಯ ಬಿಂಕದಿ ಮೆರೆಯೆ ತಿರೆ
ಬಾಳನು ಬೈಯುತ ಜರೆಯುವರೆ?

ಕವಿ ಬಾಳನ್ನು ಜರೆಯುವ ನಿಲುವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಚೆಲುವಿನ ಪರವಾಗಿ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲದಂತೆ ಮೂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆನ್ನುವುದು. 'ಬೆಟ್ಟದ ನೆತ್ತಿಯೊಳೊಬ್ಬನೆ ನಿಂತು' ಅವರು ಈ ಅನುಭವ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಬಾಳಿನ ಚೆಲುವಿನ ಪರವಾದ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಧ್ಯಾನಸ್ಥ ಸ್ಥಿತಿಯ ಮೂಲಕ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು - ಈ ಧ್ಯಾನ ಕಣ್ತೆರೆದು ಜಗತ್ತನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತ ಜರುಗುತ್ತಿರುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಜಗದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಈ ಧ್ಯಾನ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿದ್ದಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಇದರ ಹೊಳಹುಗಳೂ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. 'ರೆಕ್ಕೆಯ ರಸಿಕರು ಹಾರಿದರಿಕ್ಕೆಗೆ ಸಂಜೆಯ ಹಾಡನು ಹಾಡುತ್ತ'. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹಬ್ಬವಾಗಿರುವ ರಸಮಯ ಸಂಜೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಭಾವಕೋಶ ಬಿರಿದು ನಿಂತಿದೆ. ಹಕ್ಕಿಗಳಿಲ್ಲಿ ರೆಕ್ಕೆ ರಸಿಕರಾಗುತ್ತವೆ, ಅವುಗಳ ಇಂಚರ ಸಂಜೆ ಹಾಡಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯ (ಬೈಗಿನ ನೇಸರು) 'ಬೆಳಗುತಲುರುಳುತಲಿಳಿಯುತ' ಮುಳುಗಿ 'ಮೌನತೆಯಲ್ಲಿಯು ಹಬ್ಬಿದುದು'. ಈ ಮೌನದಲ್ಲಿ ಚುಕ್ಕಿಗಳು ಮೂಡುತ್ತವೆ, 'ಕನಸುಗಳಂದದಿ' ಮೋಡಗಳು ತೇಲಾಡುತ್ತವೆ. ಮೂಡಣದಲ್ಲಿ ನಸುಗೆಂಪು ಮೂಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕತ್ತಲೆ ಓಡುತ್ತದೆ, 'ಜೊನ್ನಿನ ಬಣ್ಣದಿ ತುಂಬಿದ ಬಿಂಬದ ಹೊನ್ನಿನ ಸೊನ್ನೆಯು ಮೂಡಿದುದು!'. ಬದುಕು ಶೂನ್ಯವೆಂಬ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಈ 'ಹೊನ್ನಿನ ಸೊನ್ನೆ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದ ಕ್ರಮ ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಒದಗಿಬಂದಂತಿದೆ. ಮುಂದೆ ಈ ಹೊನ್ನಿನ ಸೊನ್ನೆ ಶಾಂತಿಯ ದೇವತೆಯಾಗುತ್ತದೆ, ಕಬ್ಬಿಗನ ಕಾವ್ಯದ ಅಂದವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಡಿಯ ಭೂಮಿ 'ಜೊನ್ನದ ಕಡಲೊಳು' ಮುಳುಗಿ ಮೀಯುತ್ತದೆ: "ಗಿರಿಗಳು ಹೊಲಗಳು ಕಾಡುಗಳು, ತೊರೆಗಳು ನೀರಿನ ಬೀಡುಗಳು, ಮುದ್ದಿಡುವಿಂದುವಲಂಪಿನಲಿ, ಮೆರೆದುವು ನಲಿದುವು ಪೆಂಪಿನಲಿ!"

ಇದು ಸಂಜೆ ನೇಸರು ಉರುಳಿ, ಚೆಲುವಿನ ಚಂದ್ರಿಕೆ 'ತಳಿರಸು ಚುಂಬಿಸಿ, ಕೊಳಮೊಳು ಬಿಂಬಿಸಿ' ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ಸ್ವರ್ಣಮಯ ಕಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಗಿಬಿಟ್ಟ ಚಿತ್ರವಾದರೆ, ಮತ್ತೆ ಕವಿ ತನ್ನ

ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಎದುರಾಗುತ್ತಾನೆ: "ಸೊಬಗಿದು, ಸೊಗವಿದು, ಮಾಯೆಯ ಬೆಡಗಿದು?, ಜಾಗಕ ಮಾಡಿದನೇಂ ಬಿದಿಯು?"

ಈ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾಯೆಯೆನ್ನಬಹುದೇ? 'ಬಾಳಿದು ಹುಸಿ' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದೇ? ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತಣಿಸಿಬಿಟ್ಟ, ಇಡೀ ಭೂಮಿಯನ್ನೇ ತನ್ನ ಚೆಲುವಿನ ಬಣ್ಣದಿಂದ ತೊಳಗಿಬಿಟ್ಟ ಹುಣ್ಣಿಮೆಯ ಬೆಳಕು ಹೇಗೆ ಹುಸಿ, ಹೇಗೆ ಮಾಯೆ? ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನಸಿನ್ನ ಹುಟ್ಟಿದ ಭಾವದ ರಂಗನ್ನು ಮಿಥ್ಯೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಹಾಗಾದರೆ ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳ ಅನುಭವವೂ ತ್ಯಾಜ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಮನಸಿನಲ್ಲಿ ಮಾಯಾವಾದದ ಬಗೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಆಂದೋಲನವನ್ನು ಅವರ ಈ ಆರಂಭದ ಕವಿತೆ ತನ್ನ ಸೌಂದರ್ಯಾರಾಧನೆಯ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟಿಸುವಂತಿದೆ. ಅವರದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಮೊದಲ ಕವಿತ 'ಗತಿ' ಮುಪ್ಪಿನ, ಸಾವಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಣ್ಮುಂದೆ ನಿಲಿಸುತ್ತ ಚೆಲುವನ್ನು ಜರೆಯುತ್ತದೆ. ಮಸಣದ ಬಿಳಿ ತಲೆಯೋಡಾಗಿ ನಾಶವಾಗುವ ಕಾರಣ ಹೆಣ್ಣಿನ ಚೆಲುವು ತ್ಯಾಜ್ಯವಾದರೆ, ಹುಣ್ಣಿಮೆಯ ಬೆಳಕೂ ಹುಸಿಯೇ! ಹಲವು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿದ್ದ ವಿಚಾರದ ಹೊಯ್ದಾಟದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಮಾಯವಾದವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಲೂ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಬಾಳಿನ ನಶ್ವರತೆಯನ್ನು ಅರಿವಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೂ ಈ ದ್ವಂದ್ವ ಉಳ್ಳ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದರೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಒಟ್ಟು ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಾಳು ನಿತ್ಯವೇ ಇರಲೊಲ್ಲದೇಕೆ, ಕಣ್ತುಂಬುವ ನಿಸರ್ಗದ ಚೆಲುವ ಆರಾಧನೆ ಬಿಡುವಿಲ್ಲದೆ ಮುಂದುವರಿಯಿತು ಎಂಬುದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. 'ಮಳೆಬಿಲ್ಲು' ಎಂಬ ಇದೇ ಸಂಕಲನದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತಿದೆ:

> ಮಳೆಬಿಲ್ಲಿನಂತೆಮ್ಮ ಬಾಳು ಚಣವಾದರೇನು?
> ಮಳೆಬಿಲ್ಲಿನಂತೆಯದು ಮಧುರತಮವಲ್ಲವೇನು?

—ಕವಿ ಈ ಸಂಕಲನದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬಾಳಿನ ಕ್ಷಣಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಉತ್ತರವಿದು ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಕವಿತೆ 'ಹುಣ್ಣಿಮೆ' ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪೂರ್ಣಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾ, ಆ ನಿಸರ್ಗಾನುಭಾವದಲ್ಲಿ, ಧ್ಯಾನಶೀಲನಾದ ರಮ್ಯ ರಸಜೀವಿಯೊಬ್ಬನ ತನ್ಮಯ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿತೆ 'ಇದನ್ನು ಹುಸಿಯೆನ್ನಬಹುದೇ?' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎತ್ತುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯ ಹೊಸದಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ರಮ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಅನುಭವ ನಿವೇದನೆಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕವಿತೆ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಹುಣ್ಣಿಮೆಯ 'ಪೂರ್ಣ ಬೆಳಕಿನ ಪ್ರತಿಮೆ' ಈ ಬದಲಾದ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ.

❖

ಕಲ್ಕಿ

(ಕುವೆಂಪು)

“ಬಡವನೆ ಕಲಿಯುಗದಂತ್ಯದ ಕಲ್ಕಿ” ಎಂಬ ಎದೆ ನಡುಗಿಸುವ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ಮುಂದಿರಿಸುವ ಈ ಕವಿತೆ ಕನಸೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ವಾಸ್ತವದ ಅತಿವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣ (ಕುವೆಂಪು, ೨೦೦೦, ಪುಟ ೧೬೭). ಒಂದು ಸಲ ಕವಿ ‘ನಿದ್ದೆಯ ಲೋಕದ ಕನಸಿನ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ’ ಹಾದಿತಪ್ಪಿ ತಿರುಗಿ, ತೊಳಲಿ ಒಂದು ಅರಣ್ಯವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಹಾದಿತಪ್ಪಿದಾಗಲೂ ಈ ಕವಿ ತನ್ನ ನೆಚ್ಚಿನ ಅರಣ್ಯದ ಹೆಮ್ಮರಗಳ ಲೋಕಕ್ಕೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ! ಆದರೆ ಇದೊಂದು ಬೇರೆಯದೇ ಬಗೆಯ ಅರಣ್ಯ. ಹಕ್ಕಿಗಳ ಹಾಡು ಕೇಳದ (ಇಡೀ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಆ ಕಾಡು-ಒಂದೇ ಒಂದು ಹಾಡು ಹಕ್ಕಿಯನ್ನೂ, ವನ್ಯಪ್ರಾಣಿಯನ್ನೂ ಹೊಂದಿರದ, ಆದರೆ ಕಿಕ್ಕಿರಿದ ಹೆಮ್ಮರಗಳ, ಬಿಡುವಿಲ್ಲದೆ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡ ಬಳ್ಳಿಗಳ, ಪ್ರೇತದಂಥ ಪಾಪಾಸುಕಳ್ಳಿಗಳ ಕಾಡು.) ಈ ಘೋರಕಾನನದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಲೂ ಸ್ಮಶಾನಮೌನ; ಪ್ರೇತಗಳಂದದಿ ಸುಳಿಸುಲಿದಾಡುವ ಭೀತಿಯ ಛಾಯೆ; ಬೆಳಕೋ, ಕತ್ತಲೋ ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸಲಾಗದ ಭ್ರಮೆ ಅಲ್ಲಿಯದು. ಹೀಗೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಭೀತರಾದ ಕವಿ ಆದರೂ ಎದೆಗೆಡದೆ ಕಾಡು ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆ ಕಾಡಿನ ನಡುನೆತ್ತಿಯಂಥ ಶಿಖರವನ್ನೇರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಅವರೊಂದು ‘ಮಾಯದ ಊರ’ನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಕನಸಿನ ಮಾಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇದೀಗ ಅವರು ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ‘ಮಾಯಾ ಊರು’ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಕೇಂದ್ರ ನೆಲೆ. ಕವಿ ಆ ಊರನ್ನು ನೋಡುವುದು ಶಿಖರದ ನೆತ್ತಿಯಿಂದ. ನಮ್ಮ ‘ಇಂದ’ನ್ನು, ‘ಇಂದಿನ ಬಾಳನ್ನು’- ಕವಿ ತನ್ನ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಿ ಈ ಮಾಯಾಲೋಕದ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಿಂದ ಈ ಊರಿನ ಭೀಷಣ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲೂ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿದೆ. ಅದು ಕವಿತೆಯ ಅಗತ್ಯ ಕೂಡ ಹೌದು: ಆ ಊರಲ್ಲಿ ಧನಿಕರ ಮನೆಗಳೇ ಒಂದೆಡೆ, ಬಡವರ ಗುಡಿಸಲುಗಳೇ ಒಂದೆಡೆ-ಗೆರೆ ಹೊಡೆದಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ. ಅದರಿಂದ “ಜ್ಯೋತಿಯ ಮಣಿದೀಪಗಳಲ್ಲಿ”, “ಕತ್ತಲು, ಕಗ್ಗತ್ತಲು ಇಲ್ಲಿ”- ಎಂದು ಬಡವರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ, ಶ್ರೀಮಂತರ ಸ್ಥಿತಿವಂತಿಕೆಯನ್ನೂ ವಿವರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ‘ಧನಿಕರು’ ಮತ್ತು ‘ಬಡವರು’ ಮುಖಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸಮೂಹಗಳು. ಇದು ಒಬ್ಬ ಕರಿಸಿದ್ದನ ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕುಬೇರಪ್ಪನ ಬಾಳಿನ ಚಿತ್ರಣವಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ‘ಉಳ್ಳವರು’ ಮತ್ತು ‘ಏನೂ ಇಲ್ಲದವರಾಗಿ’ ವಿಂಗಡಣೆಗೊಂಡ ಸಮೂಹಗಳ ನಡುವೆ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಕಂದಕದ ಚಿತ್ರಣ. ಆದ್ದರಿಂದ ‘ಬಡವರು’ ಎಂಬ ಸಮೂಹವಾಚಕದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಆ ಸಮೂಹದ ಚಿಂದಿಬಟ್ಟೆಯ, ಹೊಟ್ಟೆಗಿಲ್ಲದ, ಗೋಳಿನ ಒಂದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಕಷ್ಟಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೂ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಪೀತಾಂಬರಧಾರಿ ಶ್ರೀಮಂತರನ್ನೂ ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ವ್ಯಕ್ತಿಸತ್ತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಒಂದು ಗುಂಪಾಗಿ ತಮ್ಮ ದಯನೀಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಶವಾಗುತ್ತಿರುವ ಈ ಬಡವರ ಜಠರಾಗ್ನಿ ಗುಡಿಸಲುಗಳನ್ನು ಸುಟ್ಟು ಇಡೀ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಬದಲಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಜಠರಾಗ್ನಿಯದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಮೆ. ಅದು ‘ಧಗ ಧಗ ಧಗ ಧಗ’ ಹೊತ್ತಿಕೊಂಡು ಭುಗಿಭುಗಿಲೆನ್ನುತ್ತ ಎಲ್ಲೆಡೆ ಆವರಿಸಿ ಶ್ರೀಮಂತರ ಸೌಧಗಳನ್ನೂ ಸುಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಬಡವರ ಆಕ್ರೋಶ ಹೊತ್ತಿಸಿದ ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲ, ಒಂದು ಸಮೂಹ ಚಳುವಳಿಯ ಫಲಿತಾಂಶವಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಕವಿ ಕಂಡ ‘ಬಡ ಹೊಟ್ಟೆಗಳ ಉರಿ’ ಅದು. ‘ಬಡವರ

ಸಿಟ್ಟು' ಎಂಬ ಮಾತು ಮಧ್ಯದಲ್ಲೊಮ್ಮೆ ಬಂದಿದೆ, ಆದರೆ ಅದು ಕ್ರೋಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಸಿಟ್ಟಲ್ಲ, 'ದವಡೆಗೆ ಮೂಲ' ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯ ಹತಾಶ ಸಿಟ್ಟು. ಆದರೆ ಆ ಸಿಟ್ಟು ಕೂಡ ಮುಂದೆ ಬೆಂಕಿಯಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಸುಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸರ್ವಭಕ್ಷಕನಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ.

ಎಲ್ಲರು ಬೆಂದರು ಬಡಬಾಗ್ನಿಯಲಿ
ಬಡವರ ಬಗ್ಗರ ಜಠರಾಗ್ನಿಯಲಿ!
ಬಡವನ ಜಠರಾಗ್ನಿಯ ಬಡಬಾಗ್ನಿ!

—ಈ ಸಾಲುಗಳೂ ಕೂಡ ಸೂಚಿಸುವುದು ಇದನ್ನೇ: ಇಲ್ಲಿ ಬಡಬಾಗ್ನಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ದಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಆ ಬೆಂಕಿ ಮೂಲತಃ ಬಡವನ ಜಠರಾಗ್ನಿ. ಇದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಹೊತ್ತಿಸಿದ ಕಿಡಿಯಲ್ಲ, ಹೊಟ್ಟೆಯ ಹಸಿವು ಹೊತ್ತಿಸಿದ ಕಿಚ್ಚು. ಕಾಲಿಗೆ ಸಿಕ್ಕವರ ತುಳಿಯುವ ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣದ ಗೊಂದಲಿಗ ನೃತ್ಯವೂ ಇದಲ್ಲ. ಅಸಹಾಯಕರ ನಿಟ್ಟುಸಿರಿನಷ್ಟು ನಿಸ್ಸಹಾಯಕವಾದ ಇಲ್ಲಿಯ ನೋವಿಗೆ ಸಂಘಟನೆಯ ಶಕ್ತಿಯೂ ಇಲ್ಲ, ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣದ ಉನ್ಮತ್ತ ನೃತ್ಯವೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅದು ನಮ್ಮ-ನಿಮ್ಮನ್ನೂ ಉರಿಸಿಬಿಡುವ ಬೆಂಕಿಯಾಗಿ ಉರಿಯುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸುವುದು-ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಸುಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ. ಬಡವರ ಸಿಟ್ಟೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಬೆಂಕಿಯ ರೂಪಕವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡು, ತನ್ನ ಇಹದ ವಾಸನೆ ಕಳೆದು ಅಲೌಕಿಕಗೊಂಡಾಗಲೇ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹಠಾತ್ತನೆ ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಕೂಡ ಅಂಥ ಆಶಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಸಂಘಟನಾ ಶಕ್ತಿಯು ಸಾಧಿಸಿದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಇದು ಬಡಬಗ್ಗರ ಆಶಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕವಿಯ ಆಶಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಬಡಬಗ್ಗರ ಹಸಿವೆಯ ಕಿಚ್ಚು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸುಟ್ಟುರಿದು ಬಿಡುವುದೆಂಬ ಸಾತ್ವಿಕ ಕ್ರೋಧಾವೇಶದ ಉದ್ವಿಗ್ನ ಭಾವಾನಲ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಕವಿತೆಯ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೀಗೆ. ಮುಂದೆ ಬಡವರ ಗೋಳೇ ಮೂರ್ತಿವೆತ್ತು ಕಲ್ಕಿಯಾಗಿ ('ಬಡವರು' ಎಂಬ ಸಮೂಹ ಒಂದು ಏಕಾಕೃತಿಯಾಗಿ) ಮಿಂಚಿನ ಕತ್ತಿ, ಸಿಡಿಲಿನ ಬುತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಎಲುಬಿನ ಕುದುರೆಯನ್ನೇರಿ, ಕವಿತೆಯೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಡವ ಬಡತನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ನಿಂತು ತನ್ನ ಸ್ಥಿತಿ ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಕುವೆಂಪು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ. ಅವನು ಒಂದು ಅವತಾರವಾಗಿಯೇ ಮಾರ್ಪಡಬೇಕು - ಅವನ ಹಸಿವು ಮಾರ್ಪಟ್ಟಂತೆಯೇ. ಆ ಅವತಾರದ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಅವನಿಗೆ 'ಹಸಿವು, ಹಾಹಾ' ಎಂದು ಕಿರುಚಲು ಸಾಧ್ಯ, ನೆತ್ತರ ಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕಲು ಸಾಧ್ಯ, ಹೆಣಗಳನ್ನು ತಿಂದರೂ ಅವನ ಹಸಿವೆ ಹಿಂಗಲಾರದು. ಆಗ ಕವಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪ್ರತಿಮೆ ಕವಿಯನ್ನೇ ತಿನ್ನುತ್ತೇನೆನ್ನುತ್ತದೆ. ಇದೀಗ ಕವಿಯ ಮಿತಿ, ಕವಿತೆಯ ಮಿತಿ, ಕವಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮಿತಿ. ತಂದೆಯನ್ನೇ ತಿನ್ನುವೆನೆನ್ನುವ ಭಸ್ಮಾಸುರ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಈಗ ನಿಗ್ರಹಿಸಲೇಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು "ಕನಸೊಡೆದು" ಕವಿತೆಯಿಂದ ಹೊರಬರುತ್ತಾರೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿ, ಬಡವರ ಪರ ನಿಲುವು, ಅವರ ಕಾವ್ಯಧೋರಣೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಹಾರಮಾರ್ಗ, ಪಿತೃಭಕ್ಷಕನಾಗಿ ಬೆಳೆವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೆದುರು ಅವರ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆ ಚಕಿತಗೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ 'ಕಲ್ಕಿ' ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಕಥನಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಕವಿತೆಯೂ ಹೌದು.

❖

ಕಲಾಸುಂದರಿ
(ಕುವೆಂಪು)

"ಕಲಾಸುಂದರಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಭೋಗಿನಿಯೋ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಯೋಗಿನಿ. ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ರಮಣೀಯತೆಯೂ, ತತ್ತ್ವದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯೂ ಒಂದಾಗಿವೆ" – 'ಕಲಾಸುಂದರಿ' ಕುರಿತು ಕುವೆಂಪುರವರು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳಿವು. ಅವರ 'ಕಲಾಸುಂದರಿ' ಕವಿತೆಯ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಇವು ಪೀಠಿಕೆಯ ನುಡಿಗಳಾಗಬಹುದೆಂದು ತೋರಿದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲೀಗ ಈ ಪ್ರಸ್ತಾಪ (ಕುವೆಂಪು, ೨೦೦೦ ಪುಟ ೧೮೭). ಕಲಾಸುಂದರಿಯನ್ನು ಕವಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯಿದು:

ಮೇಲೆ ಗಗನ ನೀಲತಲ, ಕೆಳಗೆ ತಿರೆಯ ಹಸುರು ನೆಲ,
ಸುಂದರ ಸುರತರುಣಿಯೆ,
ನಡುವೆ ನೀನು ಮಲೆಯಲಿ ತುಂಗ ಶಿಖರ ಶಿಲೆಯಲಿ,
ಹೇ ಅರಣ್ಯ ರಮಣಿಯೆ!

ವಿಶ್ವದ ಘನಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚಿಂತಿಸುತ್ತಾ ತುಂಗ ಶಿಖರ ಶಿಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಸುಂದರಿ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳ 'ಸುನೀಲ ನಯನದಾಳದಲ್ಲಿ' ರಹಸ್ಯ ವಿಶ್ವಸ್ವಪ್ನ ನಳನಳಿಸಿ ಚೆಲುವು ಚೆಲ್ಲಿದೆ. ಅವಳ ಮುಡಿಯ ಮೇಲುಗಡೆ, ಇನಶಶಿಗಳ ನಿಚ್ಚ ನಡೆ. ಕಲಾಸುಂದರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವಿಶ್ವವಿಶಾಲವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆ ತನ್ನ ನುಡಿಗಳಿಂದ ಅದರ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಅರಿವಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಅವಳು ಕಣ್ಣು ಬಿಚ್ಚಿದರೆ ಹಗಲು, ಮುಚ್ಚಿದರೆ ರಾತ್ರಿ, ಹಾಗಿದ್ದೂ ಅವಳು ಅನಿಮಿಷೆ, ಅಮಿತ ವೇಷಧಾರಿಣಿ ಕೂಡ.

ಸೊನ್ನೆಯಿಂದೆ ಜಗವ ತಂದೆ,
ಓ ಋತ ಅಧಿಕಾರಿಣಿ!

ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಅವಳು 'ಅರೂಪ ಸುಂದರಿ'ಯಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾಳೆ. "ವ್ಯಕ್ತ ಜಗದಿನತ್ತ ಕಡೆ, ಮಹಾ ಅತೀತದಂಚಿನೆಡೆ, ಅದು ಇದನಾಲಿಂಗಿಪೆಡೆ" ಕಲಾಸುಂದರಿ ನೀಲಿಮಾ ದಿಗಂಬರೆಯಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಾಳೆ. 'ರಸಿಕ ಮನೋರಾಗಿನಿ', 'ವರ್ಷಮೇಘ ಕೇಶಿನಿ', 'ಭೀಷಣ ಸನ್ಯಾಸಿನಿ', 'ಜಗಚ್ಚಕ್ರಧಾರಿಣಿ' ಮುಂತಾದವು ಅವಳಿಗೆ ಕವಿಯಿತ್ತ ಅನೇಕ ಅಭಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು. ಅವಳು ದ್ವಂದ್ವಮಾಲಿನಿಯೂ ಹೌದು, ದ್ವಂದ್ವಗಳ ದಾಟಿದ ಸರ್ವರಸ ಪ್ರದಾಯಕಿಯೂ ಹೌದು. ಜಗತ್ತಿನ ಸರ್ವ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಮೇಲೂ, ಕೆಳಗೂ, ಒಳಗೂ, ಹೊರಗೂ ಅವಳದೇ ಲೀಲೆ. ಹರಿವ ತೊರೆ, ನೆಲದ ಹಸುರು, ಕುಸುಮಮಾಲೆ, ಕಡಲತೆರೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಅವಳು ತುಂಬಿದ್ದಾಳೆ. ಕವಿ ಅವಳನ್ನು ಕಂಡುದು ಮಲೆಯಲ್ಲಿ. ಅದನ್ನೊಂದು ಘಟನೆ ಎಂಬಂತೆ ಕವಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಭೇಟಿಯ ಬಳಿಕ ಕವಿಯ ಜೀವನ ಬದಲಾಗಿ ಹೋಯಿತು. ಕಲಾಸುಂದರಿಯ 'ಹೊನ್ನಸೆರೆ'ಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಿಲುಕಿದರು. "ನಿನ್ನ ಎದೆಯ ಸೆರೆಯಲಿ, ನನಗೆ ಮುಕುತಿ ದೊರೆಯಲಿ" ಎಂಬುದೀಗ ಅವರ ಹಾರೈಕೆ. ಅವಳ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕವಿ ತೋರುವ ಬಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅವಳು ಸೃಷ್ಟಿಮಾತೆಯೂ ಹೌದು, ಜೀವನ ಪ್ರೇಯಸಿಯೂ ಹೌದು,

ವಿಶ್ವದೇಕಮಾತ್ರ ರಾಣಿಯೂ ಹೌದು. ಅವಳ ವಿಶ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಿಂದಲೇ ಮುಕ್ತಿಯೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಅದ್ವೈತದ ಕಲ್ಪನೆ ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ಬ್ರಹ್ಮದ ಸತ್ಯವು ಲೋಕದ ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆರತು ಅದ್ವೈತವಾಗುವ ಪರಿ ಇದೆನ್ನಬೇಕು. (ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಅದ್ವೈತ ತತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ಲೋಕ ಹುಸಿ, ಬ್ರಹ್ಮ ನಿಜ. ಲೋಕ ಹುಸಿಯಾದುದರಿಂದ ಎರಡನೆಯದೆನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಇರುವುದು ಒಂದೇ, ಅದು 'ಅ-ದ್ವೈತ') ಲೋಕದ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಕಲಾಸುಂದರಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಅವಳು ಸೊನ್ನೆಯಿಂದ ಜಗವನ್ನು ತಂದುದಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಸೃಷ್ಟಿಯೆಲ್ಲವೂ ಅವಳದೇ. ವ್ಯಕ್ತ-ಅವ್ಯಕ್ತಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅವಳದೇ ಅಭಿನಯ. ಅವಳ ಹೊನ್ನಸೆರಯಲ್ಲೇ ಕವಿಗೀಗ ಮುಕ್ತಿದೊರೆಯಬೇಕು. ಇದು ಭವದಿಂದ ಪಾರಾಗುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲ, ಭವದಲ್ಲೇ ಲೀನವಾಗುವ ನಿರ್ಧಾರ. ಭವದಲ್ಲೇ ಭವದಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡಬಲ್ಲ ತತ್ತ್ವವಿದೆ ಎಂದು ಈ ಕವಿತೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಹುಣ್ಣಿಮೆ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ 'ಈ ಜಗತ್ತನ್ನು ಹುಸಿ ಎನ್ನಲು ಸಾಧ್ಯವೇ?' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ, ಸಂದೇಹವೇ ನಿಲುಗಡೆಯ ಬಿಂದುವಾಗಿತ್ತು. ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಶೋಧಿಸುತ್ತಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೊಂದಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅದು ಅವರ ಕವಿತೆಗಳೊಳಗೆ ದನಿಯೆತ್ತುತ್ತ ಸಾಗುತ್ತದೆ. 'ಬಾಳು ಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿದ್ದರೂ, ಮಧುರತಮವಾಗಿದ್ದರೆ ಆಯಿತಲ್ಲವೆ?' ಎಂಬ ಉತ್ತರವನ್ನೂ ಅವರು ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಈ ಕವಿತೆ ಮಾತ್ರ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲದಂತೆ ಅವಳ ಸೆರೆಯಲ್ಲೇ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಣಲು ಬಯಸುತ್ತಿದೆ. ಜಗತ್ತು 'ಮಾಯೆ' ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ಮಾಯಾತೀತತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಡನೆ ಸೇರಿ ಇಲ್ಲಿ 'ಮಾತೆ'ಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಕಲಾಸುಂದರಿಯ ಹಣತೆ ಬೆಳಕಿನ ಹಿಂದೆ ಸಾಗಲು ಈಗ ಅಳುಕಬೇಕಿಲ್ಲ.

ಕಲಾಸುಂದರಿಯ ಈ ಹೊಸ ಪ್ರತಿಮೆಯ ನಿಲುವು, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಚೆಲುವು ಎಲ್ಲವೂ ನವೀನ ಕಾಂತಿಯಿಂದ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಿವೆ. ಆಕೆ ಅರಣ್ಯರಮಣಿಯೂ ಹೌದು, ಸುರತರುಣಿಯೂ ಹೌದು. ನವೋದಯವಿತ್ತ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕಾವ್ಯದೇವಿಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ಹೊಸಲಾವಣ್ಯ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಇನ್ನೇನನ್ನೋ ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕಲಾಸಿದ್ಧಿಯೇ ಮಹತ್ವದ್ದೆಂಬ ಅರಿವು ಬಂತು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಭಾವಗೋಚರೆಯಾದ ಅವಳ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಕವಿತೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

❖

ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ
(ಸ್ವಪ್ನದರ್ಶನ)
(ಕುವೆಂಪು)

ಕುವೆಂಪು ಅವರು ನಿಸರ್ಗದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಮನದಣಿಯೆ ಹಾಡಿದ ಕವಿ. 'ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ' ಅವರ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕವಿತೆ (ಕುವೆಂಪು, ೨೦೦೦, ಪುಟ ೨೦೧). ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಅವರೊಲಿದ ಅದ್ವೈತ ತತ್ವವನ್ನೂ, ಸಹಜ ಒಲವಿನ ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರೇಮವನ್ನೂ ಮತ್ತಾರಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವರು ತನಗೆ ತಾನೇ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಥದೊಂದು ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಇದು ಶಂಕರರ ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಶಂಕರರ ಅದ್ವೈತದಲ್ಲಿ ಈ ಜಗತ್ತು ಮಿಥ್ಯೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ' ಕವಿತೆ ಒಂದು 'ಸ್ವಪ್ನದರ್ಶನ'. ಈ ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರು ತನ್ನ ಅದ್ವೈತ ತತ್ವವನ್ನು ಕೊಂಚ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದೊಂದು ಕುತೂಹಲಕರ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. 'ಸ್ವಪ್ನ ದರ್ಶನ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕನಸು ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥದಂತೆ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಸತ್ಯ, ದರ್ಶನ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇರುವುದರಿಂದ ಈ ಕನಸನ್ನು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಅಧಿಕೃತಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು.

ಕವಿ ಅರಿಯದೂರ ಗಿರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಲೆದು ಬರುತ್ತಲಿದ್ದಂತೆ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ನೋಟವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ: "ಸೂರ್ಯಚಂದ್ರರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಉದಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದರು!" ಇದು ಕನಸಾದುದರಿಂದ ಇಂಥ ಅನೇಕ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಮುಕ್ತ ಅವಕಾಶವೂ ಕವಿಗಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. (ಅಲ್ಲಿ ಹಗಲು-ರಾತ್ರಿಗಳು ಕಲೆತಿದ್ದವು. ಕಾಲ-ದೇಶ, ನಾಕ-ನರಕ, ಸುಖ-ದುಃಖಗಳು ಬೆರತಿದ್ದವು, ಋತುಗಳೇ ನಿಯಮ ಮರೆತು ಏಕಗೊಂಡಿದ್ದವು.) ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮರಿಗೆ ಮೊಲೆಯ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಕುರಿಯನ್ನು ಕವಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರದಲ್ಲಿ ಅರೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಕುರಿ ಮರಿಗೆ ಹಾಲೂಡುತ್ತಿದ್ದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಎವೆಯಿಕ್ಕದೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದವರಾರೆಂದು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಶಂಕರಾರ್ಯಯೋಗಿವರ! (ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿದ ವಿಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅದ್ವೈತದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಬಲ್ಲವು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿನೋದವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಕವಿಯ ಆಶಯವಾಗಿರಲೂಬಹುದು). ಕವಿ ಬೆರಗಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಕವಿ ಒಂದು ಹೂ ಪೊದೆಯಲ್ಲಡಗಿ ಈ ವಿಚಿತ್ರ ಗಮನಿಸುತ್ತ ಕಲ್ಪಗಳೇ ಉರುಳುತ್ತವೆ, ಬ್ರಹ್ಮರೇ ಬದಲಾಗುತ್ತಾರೆ, ಆದರೂ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕುರಿ, ಮರಿಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ ಒಮ್ಮೆಲೆ ಹಳ್ಳಿಜನರ ಮುದ್ದು ಹಾಡು ಹಾಡತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಕಠಿಣ ತಪದ ಕಟ್ಟೆ ಕಟ್ಟಿ ಬಂಧಿಸಿದ್ದ ಮೋಹ ಭಾವ ರಸಗಳೊರತೆ ರಭಸದಿಂದ ಸುರಿದಂತೆ ಹಾಡು.

ಮೊಲೆಯನೂಡು, ಊಡು ಕುರಿಯೆ,
ಹಾಲನುಣ್ಣು, ಉಣ್ಣು ಮರಿಯೆ;
ನೋಡಿ ಹಾಡಿ ನಲಿವೆನು!
ನೀನು ಮೊಲೆಯನೂಡಲೆಂದು,
ಮರಿಯು ಹಾಲನುಣ್ಣಲೆಂದು,
ನಾನು ನಿಮ್ಮ ನೋಡಲೆಂದು
ಬೊಮ್ಮ ಜಗವ ರಚಿಸಿದ!

ಇದು ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರ ದೀರ್ಘ ಹಾಡಿನ ಸಾರ. 'ನಿಮ್ಮನೆಲ್ಲ ನೋಡಿ ನಲಿವೆ' 'ಮಾಯೆಯೊಡನೆ ಆಡುತ' ಎಂಬುದು ಈ ಹಾಡಿನ ಕೊನೆಯ ಸಾಲು. ಜಗತ್ತು ಮಾಯೆಯಾದರೂ ಮಾಯೆಯೊಳಗೆ ಇದಕ್ಕೊಂದು ತನ್ನದಾದ ಗತಿಯಿದೆ, ಚಲನೆಯಿದೆ. ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ಬುದ್ಧರು ಇಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ, ವ್ಯಾಧ, ವ್ಯಾಸರ ಕಾವ್ಯಗಳು ಈ ಜಗತ್ತನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿವೆ; ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳೂ, ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಭಾಷ್ಯಗಳೂ ವಿಶ್ವತತ್ತ್ವವನ್ನೇ ರಚಿಸಲೆತ್ನಿಸಿವೆ, ಮುಂತಾಗಿ ಶಂಕರವಾಣಿ ಹಾಡುತ್ತದೆ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಶಂಕರರ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ ಇದೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಅದರಿಂದಲೇ ಶಂಕರರೂ 'ಮಾಯೆಯೊಡನೆ ಆಡುವೆ' ಎಂದು ಹೇಳುವುದು. ಇದನ್ನು ಕೇಳಿ ಕವಿಯ ಎದೆ ಕಂಪಿಸುತ್ತದೆ, ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ನೀರು ಸುರಿಯುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣು ತೆರೆಯುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಬರಿಯ ಕನಸೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಇದಿಷ್ಟೇ ಭಾಗ ಓದಿಕೊಂಡರೆ ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರಂತೆ ಇದೂ ಮಾಯಾವಾದವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಕನಸು ಹೇಳಿದ ಕಥೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯದೇ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಕವಿತೆಯನ್ನು ಸ್ವಪ್ನದರ್ಶನ ಎಂದು ಕವಿ 'ಹೊರಗಿನಿಂದ' ವಿವರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಒಂದು ಸಹಾಯವಾಗಿ ಪಡೆಯಬಹುದು ಹಾಗೂ ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಲುಗಳು ಕುವೆಂಪು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅದ್ವೈತದ ನೆಲೆಯನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವಂಥದು ಎಂದೂ ಅಂಥ ಶೋಧದಿಂದ ಮನಗಾಣಬಹುದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ.

ಹಕ್ಕಿಯ ಹಾಡು, ಸೂರ್ಯೋದಯಗಳ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಕವಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಿರುವ ರೀತಿಯೇ ಅವರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತು ಸಾಕಷ್ಟು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಇಳೆಯ ಬಾಳಿಗೆ, ಚೆಲುವಿಗೆ ಮನಸೋತ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ. ಅದು ಎಂಥ ತನ್ಮಯತೆಯೆಂದರೆ ಈ ಮನಸ್ಸು ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರ ಹೃದಯವನ್ನೂ, ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿಯಾದರೂ, ಕರಗಿಸಿಬಿಡಬಲ್ಲುದು. ಇಂಥದೊಂದು ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಕವಿತೆ ಕನಸನ್ನೊಂದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪುಟ್ಟ ಕಥೆಯನ್ನೂ ರಚಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯೊಡನೆ ಬೆರೆತುಹೋದ ಮನಸು ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರ 'ಲೋಕ ಮಿಥ್ಯಾ' ತತ್ತ್ವದ ಜೊತೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಸಿದ ಸಂವಾದದ ಒಂದು ಎಳೆಯಂತೆ ಈ ಕವಿತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

❖

ಶಿಲಾತಪಸ್ವಿ
(ಕುವೆಂಪು)

ಈ ಕವಿತೆ ಕುವೆಂಪುರವರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವನ್ನು ಬಲು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ (ಕುವೆಂಪು, ೨೦೦೦, ಪುಟ ೨೩೦). ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಜಡವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಚೈತನ್ಯವಿದೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವೂ, ಸಂಗತಿಯೂ ತನ್ನ ಆತ್ಮವಿಕಾಸದ ಸಲುವಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿದೆ. "ಎಲ್ಲ ಜಡತೆಯ ಬಯಕೆ ಚೈತನ್ಯ ಸಿದ್ಧಿಯೈ" ಎಂಬುದು ಈ ಕವಿತೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಾಲು. ಈ ಮಾತನ್ನಾಡುವುದು ಒಂದು ಶಿಲೆ. ತನ್ನ ಚೈತನ್ಯಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ ತಪಗೈಯುತ್ತಿರುವ ಈ ಜಡವಸ್ತು ಕವಿಗೆ ಶಿಲಾತಪಸ್ವಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತನ್ನು ಚೈತನ್ಯದ ಸ್ಪಂದವಾಗಿ ಭಾವಿಸುವ ಕುವೆಂಪುರವರ ತತ್ತ್ವದರ್ಶನವೇ ಈ ಕವಿತೆಯ ನಿಜವಾದ ಚೈತನ್ಯವಾಗಿದೆ.

"ವ್ಯೋಮ ಮಂಡಿತ ಸಹ್ಯಶೈಲಾಗ್ರದಡವಿಯಲಿ" ಒಂದು ಸಂಜೆ ಕವಿಗಾದ ಅನುಭವವೇ ಈ ಕವಿತೆ. ಮತ್ತೆ, ಮತ್ತೆ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಮಲೆನಾಡ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಎಳೆದೊಯ್ದು ಅಲ್ಲಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಮನದಣಿಯೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ಅವರು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕರೆದೊಯ್ದಾಗಲೂ ಅನುಭವ ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸದು. ಸೂರ್ಯಾಸ್ತ ಅವರಿಗೆ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ "ಕೆನ್ನಗೆ"ಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿದೆ. ಸೂರ್ಯ ಮುಳುಗಿದ ಬಳಿಕ ಆಗಸ ಅವರಿಗೆ ರಕ್ಕಸನ ಹೀರ್ದ ನರಹರಿಯ ನಾಲಗೆಯಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. "ಬೈಗುಗೆಂಪನು ಹೊದೆದ ಬಿತ್ತರದರಣ್ಯಂ ಪರ್ವತಧ್ಯಾನದಲಿ ಮುಳುಗಿತ್ತು". ಅರಣ್ಯಕ್ಕೆ ಪರ್ವತಧ್ಯಾನ- ಇದು ಅವರು ವಿಕಾಸಕ್ರಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುವ ರೀತಿ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಾಕ್ಯ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ತತ್ತ್ವದರ್ಶನವನ್ನು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಸಾಲು ಇದು. ಕವಿ ತನ್ಮಯನಾಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಮೊರಡಾದ ಮನುಜನಾಕಾರದ ಶಿಲೆಯೊಂದು ಅವರ ಕಣ್ಗೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಲು ಕವಿಯಬಳಿ ಮಾತನಾಡತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಲು ಹೇಳುವುದೊಂದು ದೀರ್ಘವಾದ ಕಥೆ.

'ನಾವೀರ್ವರೂ ಒಂದೇ ಬಸಿರಿನಿಂದ ಬಂದವರು' ಎಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಹೇಳುವ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕಥೆ ಹೀಗಿದೆ: ಕಾಲ, ದೇಶ, ಗ್ರಹ, ಶಶಿ, ಸೂರ್ಯ, ತಾರಗೆಗಳು, ಬೆಳಕು ಕತ್ತಲೆಗಳು ಇಲ್ಲದ ಒಂದು ಮಮಕಾರಶೂನ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಮುಳುಗಿದ್ದೆವು. ಮುಂದೆ ಮಮಕಾರದ ಮಾಯೆ ಮೂಡಿತು, ಅದಕ್ಕೆ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬುವ ಛಾಯೆ ತೋರಿತು, ಕಾಲ-ದೇಶಗಳು ಬಂದವು. ಆದಿಮ ಲಯಾಗ್ನಿಯಿಂದ ಎಲ್ಲವೂ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದವು. ವಿಶ್ವದ ಅನಂತತೆಯನ್ನೇ ತಬ್ಬಿಕೊಂಡವು. ವಿಕಾಸದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿದೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿ. ಆದರೆ ಕಲ್ಲು ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ತಿಳಿದು ತನ್ನ ಮುಂದಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಿ ತಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಕವಿ ಮತ್ತು ಶಿಲೆಗಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಎನ್ನಬೇಕು. ಅದು ತನ್ನ ಕಥೆ ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತದೆ.

> ಹರಿದು ಭೋರಿಡುವ ಆ ಅಗ್ನಿಪ್ರವಾಹಂ
> ದಿಕ್ಕುದಿಕ್ಕಿಗೆ ಸಿಡಿದೊಡೆದು, ದೇಶದೇಹಂ
> ಗ್ರಹಭೂಮಿ ಶಶಿಸೂರ್ಯ ತಾರಾ ಖಚಿತಮಾಯ್ತು
> ನನಗೆ ಈ ಭೂಗರ್ಭವೇ ಸೆರೆಯ ಮನೆಯಾಯ್ತು!

ತಾರೆ, ಗ್ರಹ, ನಿಹಾರಿಕೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ದಾಸ್ಯದಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಿವೆ ಎಂದು ಶಿಲೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯ ತುಡಿತವೇ ಇಲ್ಲ, ವಿಕಾಸದ ಆಸಕ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲ! "ನಿಸರ್ಗ

ಕ್ರಿಮಿಗಿರದ ದಾಸ್ಯಂ"- ಕುವೆಂಪು ಜಗತ್ತಿನ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಗೇಲಿಮಾಡುವುದು ಹೀಗೆ. "ಎಲ್ಲ ಜಡತೆಯ ಬಯಕೆ ಚೈತನ್ಯಸಿದ್ಧಿ, ತಾನೇನಾಗಿರುವೆನೋ ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಚಲಿಸುವುದು, ಬೆಳೆಯುವುದು" - ಇದು ಈ ಕವಿತೆ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ನಿಲುವು. ಹಾಗಿಲ್ಲದೆ (ಜಡವಾಗಿಲ್ಲದೆ) ಚೈತನ್ಯಮಯವಾಗಿದ್ದೂ ಸೌರವ್ಯೂಹವೆಲ್ಲ ನಿಯತಿಗೊಳಪಟ್ಟು ಬರಿದೇ ಭ್ರಮಿಸುತ್ತವೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ಆದರ್ಶಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲ. ಇದು ಈ ಕವಿತೆ ತಲುಪುವ ಅಂತಿಮಗೆರೆ. ಕವಿತೆ ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೂ ಬೆಳೆದಿದೆ, ಅದು ತಾನು ಆರಂಭಿಸಿದ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಂದು ಹಂತದವರೆಗಾದರೂ ಮುಂದುವರಿಸಲೇಬೇಕೆಂಬ ಕರ್ತವ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ, ಅಷ್ಟೆ. ಶಿಲೆ ತಾನು ಮನುಜರೂಪ ತಾಳಿದ್ದು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಕೃಪೆಯಿಂದ ಎಂದು ನೆನೆಯುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಶಿಲೆಯನ್ನು ಜಡಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದೆ ಎಂಬುದು ಅದರ ನಂಬಿಕೆ. ಹಿಂದೆ ಕವನದಿಂದ ಕಲ್ಗಳೂ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯಾಗಿವೆ ಎಂದು ರಾಮಾಯಣದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ ಶಿಲೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕರದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಕವಿ ದಿನವೂ ಬಂದು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ತನ್ನ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂದು ಶಿಲೆಯ ಬಿನ್ನಹ. ಅದನ್ನು ಕವಿಯೂ ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ. 'ಕಲ್ಲು ಕವಿಯಪ್ಪನ್ನೆವರಮಾನು ಹಾಡುವೆನು' ಎಂಬ ಸಂಕಲ್ಪವನ್ನು ಅವರು ಈ ಕವಿತೆಯ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಕಲೆ ಜಡವನ್ನು ಚೇತನಗೊಳಿಸಬಲ್ಲುದು' ಎಂಬ ಈ ಕವಿತೆಯ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿರುವ ತತ್ತ್ವ ಇಡೀ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಚೈತನ್ಯಮಯತೆ, ವಿಕಾಸಶೀಲತೆಯ ತಹತಹದ್ದು ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಕಾಸದಿಂದ ಯಾವ ಸಂಗತಿಗಳು (ಭೂಮಿ, ನಕ್ಷತ್ರ, ಗ್ರಹ ಇತ್ಯಾದಿ) ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿವೆಯೋ, ಬರಿಯ ಭ್ರಮಣದಲ್ಲೇ ತಲ್ಲೀನವಾಗಿವೆಯೋ, ಅಂಥವುಗಳು ದಾಸ್ಯದಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಿವೆ. "ಯುಗ ಜೀವಿಯಾದರೂ ತನ್ನಿಚ್ಛೆ ಏನೆಂಬುದರಿಯದಿಹ ದಾಸ್ಯಂ ಸಾವಿಗೆಣೆ". ಅಂದರೆ ತನ್ನಿಚ್ಛೆಯನ್ನರಿತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದ ಸಾಧನೆಗೈವ, ಸಿದ್ಧಿಪಡೆವ (ಚೈತನ್ಯಸಿದ್ಧಿ) ವಿಕಾಸಕ್ರಮವೇ ಈ ಕವಿತೆಯ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿದೆ. ಜಡವೆಲ್ಲ ಚೇತನಮಯವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಕನಸಿನ ಬಯಕೆಯ ಅನೇಕ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಕುವೆಂಪುರವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ ('ಶರತ್ಕಾಲದ ಸೂರ್ಯೋದಯದಲಿ', 'ರಸಾನುಭೂತಿ'). ಮಾಯಾವಾದ ಕುವೆಂಪುರವರನ್ನು ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಡದೆ ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಶಿಲೆ ಹೇಳುವ ಕಥೆ ಅದೇಕೋ, ವಿಶ್ವದುಗಮವನ್ನು ಮಾಯೆಯ ಆಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ ಒಟ್ಟು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ವಿಶ್ವರಚನೆಯನ್ನು ಮಾಯೆಯ ಲೀಲೆಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದು ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಕುರಿತು ಆಶ್ಚರ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ ಮುಂದುವರಿಯುವುದಷ್ಟೇ ಸಾಧ್ಯ.

ನಮ್ಮ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಶಿಲೆ ಮಾತನಾಡುವ ನಾಟಕೀಯ ದೃಶ್ಯದ ಮೂಲಕ ಚೈತನ್ಯಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ ಜಡವೆಲ್ಲ ತಪೋನಿರತವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಲಾಗಿದೆ. ಇದೊಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ವಿಚಾರವಾಗಿದ್ದೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ವಿವರಣೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿವಿಶಿಷ್ಟ ದರ್ಶನವುಳ್ಳ ವಿವರಣೆ ಇದಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಶಿಲೆ ತಪಸ್ವಿಯಾಗಿಯೂ, ಅದರ ಇರುವಿಕೆ ಧ್ಯಾನಸ್ಥ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿಯೂ ತೋರುತ್ತಿದೆ.

❖

ದೋಣಿಹಾಡು

(ಕುವೆಂಪು)

'ದೋಣಿ ಸಾಗಲಿ, ಮುಂದೆ ಹೋಗಲಿ, ದೂರ ತೀರವ ಸೇರಲಿ' ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಈ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಡು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಸೊಗಸಾದ ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಡ್ಡಬಲ್ಲುದು (ಕುವೆಂಪು, ೨೦೦೦, ಪುಟ ೩೦೯). ಈ ದೋಣಿಗೆ ಚಲಿಸುವುದೇ ಅಂತಿಮ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಈ ಹಾಡು ದೋಣಿಯಾನದ್ದಲ್ಲ, ದೋಣಿಯಾಟದ್ದು. ಈ ಆಟ ಲೀಲೆಗೆ ಅನುವರ್ತಿಯಾದದ್ದು.

ಒಂದು ಲೋಕಸಹಜವಾದ ದೋಣಿಯಾನದಂತೆ ಆರಂಭಗೊಳ್ಳುವ ಇಲ್ಲಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕ್ರಮೇಣ ಲೋಕೋತ್ತರಗೊಂಡು 'ನಾವು ಲೀಲಾಮಾತ್ರ ಜೀವರು' ಎಂಬ ನೆಲೆಗೆ ಬಂದು ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಈ ದೋಣಿ ತಲುಪುವ 'ದೂರತೀರ'- ಆ ಲೀಲಾಮಯತೆಯ ದರ್ಶನವೇ ಆಗಿದೆ. "ನಿನ್ನೆ ನಿನ್ನೆಗೆ, ಇಂದು ಇಂದಿಗೆ, ಇರಲಿ ನಾಳೆಯು ನಾಳೆಗೆ" ಎಂಬ ನಿಲುವಿಗೆ ಕವಿತೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವುದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುವ, ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಬರಿಗಣ್ಣಿಗೆ ತೋರುವ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಇದು ಇಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಂಬಿದವನು ತಲುಪಿದ ತೀರವಲ್ಲ, 'ಹಿಂದು ಮುಂದಿಂದುಗಳನ್ನು' ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕಾಲಾತೀತವಾದ ನಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಖಂಡವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿಯು ಮಂಡಿಸುವ ದರ್ಶನವೇ ಆಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಕವಿತೆ ತಲುಪುವ ತೀರ, ತೀರ ಆಗಂತುಕವಾದುದಲ್ಲ.

ಆ ತೀರ ದೂರದ್ದಿರಬಹುದು, ಆದರೆ ಸೇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವಂಥದೇ. ಆ ದೂರತೀರಕ್ಕೆ ಹೊರಟ ದೋಣಿಯಾನಕ್ಕೆ ಸುಂದರ ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಬೀಸುಗಾಳಿಗೆ ಬೀಳುತೇಳುವ ತೆರೆಗಳ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇಡೀ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ದೋಣಿಯಾನದ ಆಸರೆಯಾದ ನದಿ (ಅಥವಾ ಕೆರೆಯ) ಕುರಿತು ಯಾವ ವರ್ಣನೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಅದೊಂದು ಸ್ಥಗಿತ ಸಂಕೇತವಲ್ಲ, ಕವಿತೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಬೀಸುಗಾಳಿಗೆ ಬೀಳುತೇಳುತ್ತ ದೋಣಿಯನ್ನು ಏರಿಳಿಸುವಾಟ ಆಡುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಕವಿ ನಮ್ಮನ್ನು ನೋಡಲು ಒತ್ತಾಯಿಸುವುದು ದೂರದ ದೃಶ್ಯಗಳ ಕುರಿತು. ಮೂಡಣ ದಿಗಂತದಲ್ಲಿ ಮೂಡುವೆಣ್ಣು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹೊನ್ನಗಿಂಡಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು 'ಹೇಮವಾರಿ'ಯನ್ನು ಚಿಮುಕಿಸುತ್ತ ಮೇಘಮಾಲೆಗೆ ಬಣ್ಣವೀಯುತ್ತ ಯಕ್ಷಲೋಕವನ್ನು ವಿರಚಿಸುವತ್ತ ಕವಿ ಮೊದಲ ಪ್ಯಾರಾದಲ್ಲಿ ಕೈತೋರುತ್ತಾರೆ. ಸೂರ್ಯೋದಯದ ಪೂರ್ವದ ವರ್ಣರಂಜಿತ ಆಕಾಶವನ್ನು ಕವಿ ನಮಗೆ ನೋಡಲು ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಹೀಗೆ. ಇಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಿರುವ ದೃಶ್ಯದಷ್ಟೇ ನೋಡಬೇಕಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಕುರಿತೂ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ವೇದಕಾಲದ ಉಷಾದೇವಿ ಕನ್ನಡದ ಮೂಡುವೆಣ್ಣಾಗಿ, ಪ್ರಾಚೀನೆಯಾದರೂ ನವನವೀನೆಯೆಂಬ ತನ್ನ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಪುನಃ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ದಿಗಂತ, ಮೂಡುವೆಣ್ಣು, ಆಕೆಯ ಕೈಯ ಹೊನ್ನಗಿಂಡಿ, ಅದರೊಳಗಿನ ಹೇಮವಾರಿ-ಎಲ್ಲವೂ ಅಮೂರ್ತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೇ. ಮೂರ್ತ ಸೂರ್ಯೋದಯವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಲು ಕವಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಅಮೂರ್ತ ಪರಿಕರಗಳವು. ಕಣ್ಣೆದುರು ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಅಚ್ಚ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದನ್ನು ('ಮತ್ತೆ, 'ಸೂರ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದೂ ಇಲ್ಲ, ಮುಳುಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ' ಎಂಬಂಥ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅರೆಕ್ಷಣ ಪಕ್ಕಕ್ಕಿಟ್ಟು) ಅದರ ವರ್ತಮಾನದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಿ, ಪಾರಲೌಕಿಕ ಘಟನೆಯಾಗಿಸಿಬಿಡುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಶೇಷ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವ ಮಂಡಿಸುವ ನಿಲುವಿಗೆ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾದದ್ದು.

ಪಾರಲೌಕಿಕಗೊಂಡ ಸೂರ್ಯೋದಯಪೂರ್ವದ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಹಸಿರು ಜೋಳದ ಹೊಲದ ಗಾಳಿ ತಣ್ಣಗೆ ತೀಡಿ, ಹುದುಗಿರುವ ಮತ್ತಕೋಕಿಲ ಮಧುರವಾಣಿಯಿಂದ ಹಾಡಿ,

ಕೆರೆಯ ಅಂಚಿನ ಮೇಲೆ ಓಮಮಣಿಗಳು 'ಮಿಂಚಿನ ಹನಿ'ಗಳಂತೆ ಹೊಳೆದು ಓತವಾದ ಓಣ್ಸಲೆ ರಚಿಸುತ್ತವೆ. 'ಬಾಲಕೋಮಲ ದಿನಮಣಿ' ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ದಿನಮಣಿಯನ್ನು ತೋರಿ ಮರುಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕವಿ ದೂರ ಬೆಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ತೇಲುವ ಬಿಳಿಯ ಮೋಡಗಳತ್ತ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆ ತೇಲಾಟ ನಿರುದ್ದಿಶ್ಯವಾದದ್ದು. ಆಗಲೇ ಉದಿಸಿದ ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳ್ಳಿ ಕಿರಣವನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಹೊಳೆಯಿಸುವ ಆ ಖಾಲಿ ಮೋಡಗಳ ಆಟ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಲೀಲಾಚಿಂತನೆಯತ್ತ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಮೋಡಗಳೂ ತೇಲುತ್ತವೆ, ದೋಣಿಯೂ ತೇಲುತ್ತದೆ. ಆ ತೇಲುವಿಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ದೋಣಿಯಾನಕ್ಕೆ ಆದರ್ಶವಲ್ಲ, 'ಅದನೆ ಹೋಲುತ' ಒಂರ್ಥದಲ್ಲಿ ಖಾಲಿ, ಇನ್ನೊಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಸೂಚನೆಯೂ ಇದೆ. ಬಾಳಿನ ಸತ್ಯವನ್ನು ಬಾಳಿನಾಚೆಯ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಾಗ 'ಯಾನ' ಬರಿಯ ಯಾನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಬರಿಯ ಆಟವೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಲೀಲೆಯ ಒಂದು ಕಲಾಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

❖

ತೇನೆಹಕ್ಕಿ
(ಕುವೆಂಪು)

ಪ್ರಾಯಃ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಓಂದೆಂದೂ ಇನ್ನಾರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರದ ಹಕ್ಕಿಗಳು ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾರಿ ಬಂದು ಕೂತು ಹಾಡಿ ಹೋದವು. ಅಪರಿಚಿತ ವಸ್ತುಲೋಕದಿಂದ ಬಂದ ಕವಿ ಆ ಅಪರಿಚಿತ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು, ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಚಿತಗೊಳಿಸುತ್ತಲೇ ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸಬಲ್ಲ ರೂಪಕವಾಗಿಯೂ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ತೇನೆಹಕ್ಕಿ ನಮಗಾಗಿಯೂ, ಕವಿಯ ಯಾವುದೋ ಆಶಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿಯೂ ಒಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಹಾಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕವೇ ನಾವು 'ಧ್ವನಿತಾರ್ಥ' ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು (ಕುವೆಂಪು, ೨೦೦೦, ಪುಟ ೩೨೧).

ದೂರ ಹಾರಿ ಕರೆವೆಯೊಮ್ಮೆ
ಸ್ವರ್ಗವಾಣಿಯಂದದಿ;
ಬಳಿಗೆ ಸುಳಿದು ಉಲಿವೆಯೊಮ್ಮೆ
ಮರ್ತ್ಯವೀಣೆಯಂದದಿ

ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂದೆ ಕವಿ ಆಡುವ ಮಾತು ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. "ನಿನ್ನ ಕಲೆಯ ನೆರಳ ಛಾಯೆ, ನನ್ನ ಕಲೆ" ಎಂಬುದು ಆ ಮಾತು. ಈ ಕವಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಮರ್ತ್ಯದ ಮಾತಾಗಿಯೂ ಸ್ವರ್ಗದ ಬೆಳಕನ್ನು ಹೊರಸೂಸಬೇಕು. ವೀಣೆ ನೆಲದ್ದಾದರೂ ವಾಣಿ ಬಾನಿನದಾಗಬೇಕು. ಅಂಥದೊಂದು ಕಲೆಯಿಂದ ತೇನೆಹಕ್ಕಿಗೆ ಮುಕ್ತಿ ಸಿಕ್ಕುಬಿಟ್ಟಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕವಿ. ಇದು ಮುಕ್ತಿಯ ಕುರಿತ ಅವರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ವಿವರಿಸುವ ವಾಕ್ಯವಾಗಬಹುದು. ತೇನೆಹಕ್ಕಿ ಜೀವನ್ಮುಕ್ತನಾಗಿ ಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ, ಬಾನಿನಲ್ಲೂ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಬಾನು ಸುರಿವ ಸುಖವನ್ನು ನೋಡೆಂದು ಭೂಮಿಯನ್ನದು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಭೂಮಿಯ ಚೆಲುವನ್ನು, ಮರ್ತ್ಯದ ಸೊಬಗನ್ನು ನೋಡಲು ಅದು ದೈವಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಕರೆಯಾಗಲೂಬಹುದು.

ಮೂರೇ ಸ್ಟಾಂಜಾಗಳ ಈ ಪದ್ಯದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ತೇನೆಹಕ್ಕಿ ತ್ಯಾಗಭೋಗಗಳ ಸಮನ್ವಯ ಸಾಧಿಸಿದ ಸಮತ್ವದ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಹಗಲಿನಲ್ಲಿ ನೆಲದ ಹಕ್ಕಿ, ಇರುಳಲ್ಲಿ ಬಾನ ಹಕ್ಕಿ. 'ನೆಲ ಬಾನ್ಗಳ ಪಡೆಯುವ ಈ ಸಮತೆ'ಯನ್ನು ತನಗೆ ಕಲಿಸೆಂದು ಕವಿ ಹಕ್ಕಿಗೆ ಕೋರುತ್ತಾರೆ. ಮರ್ತ್ಯವನ್ನು ದಾಟಬಲ್ಲ ಒಂದು ಸೂತ್ರವನ್ನು ಮರ್ತ್ಯದಲ್ಲೇ ಅವರು ಹುಡುಕುತ್ತಾರೆ. ಅಂಥದೊಂದು ಹಾಡನ್ನು ಅವರಿಗಾಗಿ ತೇನೆಹಕ್ಕಿ ಹಾಡಿ, ಹಾದಿ ತೋರಿತೆನ್ನಬೇಕು.

❖

ಯಾವ ಜನ್ಮದ ಮೈತ್ರಿ?

(ಕುವೆಂಪು)

ಹಾಡಾಗಿ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಈ ಸುನೀತದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಜೀವಗಳ ಮೈತ್ರಿಯನ್ನು ಜನ್ಮಾಂತರಗಳಿಂದ ಸಾಗಿ ಬಂದ ವಿಶ್ವಜೀವದ ಅಂತರಾಳದ ಗುಪ್ತಗಾಮಿನಿ ಪ್ರೇಮದ ಆಖ್ಯಾನವೆಂದು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ (ಕುವೆಂಪು, ೨೦೦೦, ಪುಟ ೫೨೪). ಎದುರು ನೋಟಕ್ಕೆ ತೋರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಆಳವಾಗಿದೆ-ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ಎಂಬುದು ಈ ಕವಿತೆಯ ನಿಲುವು. ಇದು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆದರ್ಶಪ್ರೀತಿಯ ಬಗೆಯೇ ಆಗಿದೆ.

ವಿಶ್ವಜೀವನವೊಂದು ಪಾರವಿಲ್ಲದ ಸಿಂಧು:
        ಮೇಲೆ ತೆರೆ ನೊರೆಯೆದ್ದು ಭೋರ್ಗರೆಯುತಿರೆ ರೇಗಿ,
ಅದರಂತರಾಳದಲಿ ಗುಪ್ತಗಾಮಿನಿಯಾಗಿ
        ಹೃದಯಗಳು ನಲಿಯುತಿವೆ ಪ್ರೇಮತೀರ್ಥದಿ ಮಿಂದು

ಈ ಮಾತುಗಳು ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆಂದೇ ತೋರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರೇಮಿಯ ಅಪ್ಪಟ ಪ್ರೀತಿ ಮಾತ್ರ ಸಂದೇಹಾತೀತವಾದದ್ದು. ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವನಿಗೊಂದು ಸೂತ್ರ ಬೇಕು. ಅದನ್ನು ತರ್ಕಬದ್ಧಗೊಳಿಸುವ ಯೋಚನೆಯೂ ಅವನಿಗಿಲ್ಲ: "ಅದರರ್ಥಗಿರ್ಥಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಿಗಿರಲಿ", ಇವನಿಗೆ ಬೇಡ.

"ನಾವು ಜೀವನಪಥದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯೋಣ ಬಾ; ಹಿಂದಿರಲಿ ಸಾವು" ಎಂಬುದು ಇವನು ಕೈನೀಡಿ ಸಖಿಗೆ ನೀಡುತ್ತಿರುವ ಆಹ್ವಾನ. ಯುಗಾಂತರಗಳಿಂದಲೂ, ಜನ್ಮಾಂತರಗಳಿಂದಲೂ ಹೃದಯಗಳ ಈ ಪ್ರೀತಿ ಸಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಸಾವು ಈ ಆಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಾಗುತ್ತಲೇ ಇರಬೇಕು. ಸೃಷ್ಟಿರಹಸ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಪ್ರೇಮವನ್ನೂ ಒಂದು ತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯದು ಎಂಥ ಉದಾತ್ತ ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಮವೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರುಗಳಿಲ್ಲ. ಇರುವುದು ಬಂಧುತ್ವ, ಜನ್ಮಾಂತರದ ಮೈತ್ರಿ. ವಿಶ್ವವನ್ನು ಹುಸಿಯಾಗಿಸಿ ಅಲ್ಲ, ಅವನ್ನೊಂದು ಪ್ರೇಮದ ಅವ್ಯಾಹತ ತೊರೆಯಾಗಿಸಿ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಲ್ಲಿದೆ.

ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಮದ ಕುರಿತು ಇರುವ ಉನ್ನತ ಭಾವವನ್ನೂ, ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಇರುವ ಆದರ್ಶದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಒಬ್ಬ ಸಖ ತನ್ನ ಸಖಿಯೆದುರು ಇಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಪ್ರೀತಿಯ ಉತ್ಕಟತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾವನ್ನೂ ಜಯಿಸಿಯೇನೆನ್ನುವ ಇವನ ವಿಚಾರಗಳು ನವೋದಯದ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದಿವೆ.

❖

‘ಆನಂದಮಯತೆ’ಯ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳು

(ಕುವೆಂಪು)

ಜಗತ್ತನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದು, ಇಲ್ಲಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ, ಬದುಕು ಮಳೆಬಿಲ್ಲಿನಂತೆ ಕ್ಷಣಿಕವಾದರೂ ಮಧುರತಮವಾದ್ದೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಜೀವಸಂಬಂಧಗಳ ಸೂತ್ರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದಂತೆಯೇ ಆನಂದವನ್ನು ಜಗದ್ರಚನೆಯ ಒಂದು ತತ್ತ್ವವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ (ಕುವೆಂಪು, ೨೦೦೦, ಪುಟ ೭೮೫, ೬೦೭, ೬೩೯). ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಿಂದ ಅನೇಕ ತತ್ತ್ವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಕುವೆಂಪು ಹೊಸಕಾಲಕ್ಕೆ ಅವನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ, ಕರಗಿಸಿ, ಹೊಸ ಹೊಳಪಿನಿಂದ ಬೆಳಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಜಗತ್ತಿನ ಆನಂದಮಯತೆಯ ಕುರಿತಾದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಿಂದಲೂ ಆಯ್ದುಕೊಡಬಹುದು, ನಿಜ. ಆದರೆ ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವು ಅನೇಕ ಸಲ ಹೊಸದಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಸಂಗತಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅನೇಕ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಅವರ ಆನಂದಮಯತೆಯ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ಬಗೆಯನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

‘ಆನಂದಮಯ ಈ ಜಗಹೃದಯ’ ಈ ಆನಂದ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕೀರ್ತಿಸುವ ಹಾಡು. ಸೂರ್ಯೋದಯ, ಚಂದ್ರೋದಯಗಳು ಈ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ದೇವರ ದಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಸೂರ್ಯನಾಗಿ, ಚಂದ್ರನಾಗಿ ಹಗಲಿರುಳೂ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಾಯುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದು ಇದೆ, ಅದು ದೇವರದು, ಆ ದೇವರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದುದರಿಂದಲೇ ಜಗ ಆನಂದಮಯವಾದದ್ದು. ಬಿಸಿಲಾಗಿ, ಬೆಳದಿಂಗಳಾಗಿ ಲೋಕವನ್ನು ಬೆಳಗುವ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಣ್ಣಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಸೂರ್ಯ ಬರಿ ‘ರವಿ’ಯಾಗುತ್ತಾನೆ, ಅವನನ್ನು ಶಿವನೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಕಣ್ಣು ಬೇಕು. ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಶಿವನತ್ತ ಒಯ್ಯುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿದು. “ಉದಯದೊಳೇನ್? ಹೃದಯವ ಕಾಣ್! ಅದೆ ಅಮೃತದ ಹಣ್ಣೊ!” ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳು ಉದಯರವಿಯನ್ನು ಅಮೃತದ ಹಣ್ಣಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ‘ಶಿವ ಕಾವ್ಯದ ಕಣ್ಣೊ!’ ಎಂಬುದು ಈ ಕವಿತೆಯ ಅಂತಿಮ ತಿಳಿವಳಿಕೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಆನಂದಮಯತೆ, ಸೌಂದರ್ಯ-ಕಟ್ಟ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಶಿವತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಅದು ‘ಶಿವ’ವಾದ್ದರಿಂದ ಸತ್ಯವೂ ಹೌದೆಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆ ಸತ್ಯದ ಕುರಿತ ಕವಿಯ ವಿಶ್ವಾಸ ಎಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದೆಂದರೆ “ಸೂರ‍್ಯನು ಬರಿ ರವಿಯಲ್ಲವೋ, ಆ ಭ್ರಾಂತಿಯ ಮಾಣೊ!” ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಿಂದ ವಿಶ್ವರಚನೆಯ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿವರಣೆಗಳೇ ಏಕಾಕಿಯಾಗಿ ಜಗತ್ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾರವು ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಗಿದೆ. ಇಡಿಯ ಕವಿತೆ ನೇರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಶಬ್ದಶರೀರ ಹೊಂದಿದೆ.

‘ತೇನ ವಿನಾ’ ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಪುಟ್ಟ ಕವಿತೆಯೂ ಇದೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು, ಇದೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನೇರ ಉಕ್ತಿ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದೆ.

ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯು ಕಯ್, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯು ಕಾಲ್,
ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯು ಕಣ್ ತಾನಾದ
ಸತ್ ಚಿತ್‌ಶಕ್ತಿಯ ಆನಂದವಿರಲ್
ಬಿಡು ಏತಕೆ ನಿನಗೆ ವಿಷಾದ! (ತೇನ ವಿನಾ)

ಕವಿತೆ ತಾನು ತಾನು ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತನ್ನು ಅನುಭವವಾಗಿಸುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅದು ಕೊಡುವ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಮುಂದೆ ಸಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

"ಇಂತಹ ಸುಂದರ ಪ್ರಾತಃಕಾಲದಿ । ಜೀವಿಸುವುದಕಿಂತಲು ಬೇರೆಯ ಗುರಿ । ಜೀವಕೆ ಬೇಕಿಲ್ಲ." ಎಂದು ಸಾರುವ 'ಇಂತಹ ಸುಂದರ ಪ್ರಾತಃಕಾಲದಿ' ಪದ್ಯವೂ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಚಿರಸೌಂದರ್ಯದ ಆನಂದ ಸ್ವರೂಪದಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಿತವಾದ್ದು, ಆ ತತ್ವವನ್ನು ಕೊಂಚ ಮುಂದುವರಿಸುವಂಥದ್ದು. ಇರುವಿಕೆಯೇ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂಬುದು ಈ ಕವಿತೆಯ ವಿಚಾರ. ಅರಿವಾಸೆ ಮಾಯಾಬಂಧವೆಂದೂ, ಇರುವಿಕೆ ಮುಕ್ತಸ್ಥಿತಿಯೆಂದೂ ಇಲ್ಲಿಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ. (ಇದೂ ಕೂಡ ಒಂದು ಅರಿವಲ್ಲವೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ.) ಅಂದರೆ ಈ ವಾದವನ್ನು ಒಂದು ಹಂತದವರೆಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡರೆ (ಬ್ರಹ್ಮ) ಜ್ಞಾನ ಮಾಯೆ, ಜಗತ್ತು ಸತ್ಯ ಎಂದು ಸಾರಿದಂತಾಯಿತು. 'ಇರುವಿಕೆ', 'ಆಗುವಿಕೆ'ಗಳ ಕುರಿತ ಇಲ್ಲಿಯ ನಿಲುವಿನೊಡನೆ 'ಶಿಲಾತಪಸ್ವಿ'ಯ ಕನಸನ್ನಿಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗ ಸಮಸ್ಯೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಜಡವೆಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸುವ ಶಿಲೆಯಲ್ಲೂ ಚೈತನ್ಯವಿದೆ, 'ತಾನೂ ನಿನ್ನಂತೆ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಚೇತನಾಶಾಲಿಯಾಗಿ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದುವೆ' ಎಂಬ ಶಿಲಾತಪಸ್ವಿಯ ಹೇಳಿಕೆ, ಪರ್ವತಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿರುವ ಅರಣ್ಯ— ಇರುವಿಕೆಯಿಂದ ಆಗುವಿಕೆಯತ್ತ ಚಲಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಕಂಡರೆ 'ಇಂತಹ ಸುಂದರ ಪ್ರಾತಃಕಾಲದಿ' ಹುಟ್ಟುವ ಚಿಂತನೆಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅಥವಾ ಪ್ರಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಈ ವಿಕಾಸಗತಿಯನ್ನು 'ಇರುವಿಕೆ'ಯೊಳಗೇ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ 'ಇರುವಿಕೆ'ಯನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯದ, ಚೈತನ್ಯದ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಶಿವದ ತತ್ವವಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯ ನೋಡುತ್ತದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯಕಿಂತಲಧಿಕತರ ದೇವರುಮಿಲ್ಲ;
ಸೌಂದರ್ಯವಿಲ್ಲದಿರೆ ದೇವರಲ್ಲ!

(ಸೌಂದರ್ಯ)

'ಸೌಂದರ್ಯವೆನ್ನ ಅವ್ಯಕ್ತಬ್ರಹ್ಮ' ಎಂಬುದು ಈ ಕವಿತೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಾಲು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕವಿತೆ ಹೇಳುವ ಆನಂದ, ಸಾರುವ ತತ್ವ ಹೇಳಿಕೆಗಳಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಿವೆ, ಅನುಭೂತಿಯಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಕಳವಳ ಹುಟ್ಟಿದರೆ, 'ಗಗನಗುರು' ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಈ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಆನಂದದ ಪ್ರತೀತಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. 'ಗಗನಗುರು' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅವ್ಯಕ್ತದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತ ಹುಟ್ಟುವ ಕ್ರಮವನ್ನು, ವ್ಯಕ್ತದ ಸೌಂದರ್ಯ ಅವ್ಯಕ್ತದ ಅನಂತತೆಯ ಬಹಿರೂಪವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ:

ಅನಂತದಿಂ
ದಿಗಂತದಿಂ
ಅನಂತತಾ ದಿಗಂತದಿಂ
ನೋಡೆ ನೋಡೆ ಮೂಡಿತೊಂದು
ಮೋಡಗೋಪುರ:
ಗಿರಿಯ ಬಿತ್ತರ;
ಶಿಖರದೆತ್ತರ;
ಅನುಭವಿಸುವ ರಸಋಷಿಮತಿಗತಿಮಹತ್ತರ

(ಗಗನಗುರು)

ಕವಿ ಇಂಥದೊಂದು ದೃಶ್ಯದೆದುರು ಇಂದ್ರಿಯತೆಯ ದಾಟಿ ಅತೀತದ ದರ್ಶನ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ರಸಾನಂದದ ತನ್ಮಯತೆಗೆ ಕಾಲದ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲ. 'ಘಂಟೆಗಟ್ಟಳೆ ಅಂಥ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿದ್ದೆ' ಎಂಬ ಮಾತೇ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ್ದು ಎನ್ನುತ್ತಾ ಕವಿತೆ ಥಕ್ಕನೆ ಅರ್ಥದ ಕುರಿತ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಮಾತಿಗೊಂದು ಅರ್ಥವೇಕೆ?
ಅರ್ಥವಿದ್ದರಷ್ಟೆ ಸಾಕೆ?
ಮೋಡಗಳನು ನೋಡಿ ಕಲಿ
ಅರ್ಥ ಅಲ್ಪ ಎಂದು ತಿಳಿ!
ಮಾತು ಅರ್ಥ ಎರಡೂ ವ್ಯರ್ಥ ಸ್ವ-ಅರ್ಥವಿರದಿರೆ!
ನೋಡುತಿರೆಯಿರೆ,
ದೂರವಾಗುತರ್ಥಗಿರ್ಥವೆಂಬ ವ್ಯಾಧಿಗೆ
ಸಯ್ತೆನಾಂ ಸಮಾಧಿಗೆ
ತಟಿಚ್ಚರಣದಗ್ನಿಹಂಸಕೃಪಾಂಬೋಧಿಗೆ!

(ಗಗನಗುರು)

ಅರ್ಥ ಅಲ್ಪವೆನಿಸುವ ಚೈತನ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದ ಘನತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಲೋಕವನ್ನು ಈ ಕವಿ ವಿರಚಿಸಿಕೊಂಡರಾದ್ದರಿಂದ ಅರ್ಥದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಬಿಡಿರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. 'ಎಲ್ಲ ತತ್ತ್ವದೆಲ್ಲೆ ಮೀರಿ' ಮೂಲತಃ ಅನಂತನಾದ ತಾನು ಅನಂತವೇ ಆಗುವಲ್ಲಿ ('ಅನಿಕೇತನ' ಪದ್ಯ), ಆನಂದವೇ ಆಗುವಲ್ಲಿ, 'ಆಗುವಿಕೆ'ಯನ್ನು 'ಇರುವಿಕೆ'ಯಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ನಿಲುವು ಅವರದಾಯಿತು. ಅಪಾರ ಚೈತನ್ಯ ಮತ್ತು ಜೀವಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕಂಗೊಳಿಸುವ ನಿಸರ್ಗದ ಮಾಯೆಯಲ್ಲದ ಸತ್ಯದ ಭೂಮಾನುಭೂತಿಯೇ ಅವರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸರ್ವಸ್ವವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಗಗನಗುರು' ಕವಿತೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸಾರ್ಥಕ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಮೋಡವೊಂದು ರೂಪಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ, ಆನಂದದ ತತ್ತ್ವವನ್ನೂ ಕಲಿಸುತ್ತಿದೆ. ಆನಂದಮಯತೆಯನ್ನು ಬರಿದೆ ಹೇಳುವದಲ್ಲ, ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಈ ಕವಿತೆಯ ಗೆಲುವಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಇತರ ಕವಿತೆಗಳಿಗೂ, ಈ ಕವಿತೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದರೂ ಇದೇ.

❖

ಮೂರನೆಯ ಕಟ್ಟು: ಶೋಧನಪ್ರಧಾನ ಮಾದರಿ

ಕುಂಕುಮ ಭೂಮಿ

(ಕೆ.ಎಸ್.ನ.)

ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕೆ.ಎಸ್.ನ.ರ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ವಿಶಿಷ್ಟರೀತಿಯಿಂದ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯರಚನೆ ಇದೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ (೧೯೯೪, ಪುಟ ೬೯೪). ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದ ಮಹತ್ವದ ಕವಿಯಾದ ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಮಾರ್ಗದತ್ತ ಒರಸ್ನೋಟದ ಒಲುವೆ ತೋರತೊಡಗಿದ್ದ ಸಂಧಿಸಮಯದ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದರೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಆ ಸಂವಾದ ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚಿತವಾದುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆಂದು ಹೇಳಲಾದ ಅಡಿಗರ 'ಭೂತ' ಕವಿತೆಯ ಭಾಗ ಹೀಗಿದೆ:

ಅಗೆವಾಗ್ಗೆ ಮೊದಲು ಕೋಶಾವಸ್ಥೆ ಮಣ್ಣು;
ಕೆಳಕ್ಕೆ, ತಳಕ್ಕೆ ಗುದ್ದಲಿಯೊತ್ತಿ ಕುಕ್ಕಿದರೆ
ಕಂಡೀತು ಗೆರೆಮಿರಿವ ಚಿನ್ನದದಿರು.
ಹೊರತೆಗೆದು ಸುಟ್ಟು ಸೋಸುವಪರಂಜಿ ವಿದ್ಯೆಗಳ
ಇನ್ನಾದರೂ ಕೊಂಚ ಕಲಿಯಬೇಕು;
ಹೊನ್ನಕಾಯಿಸಿ ಹಿಡಿದು ಬಡಿದಿಷ್ಟದೇವತಾ
ವಿಗ್ರಹಕ್ಕೊಗ್ಗಿಸುವ ಅಸಲಿಕಸಬು.

(ಅಡಿಗ, ೧೯೯೯ (೧೯೫೯), ಪುಟ ೨೭೮)

ಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯೆಯ ಗಹನತೆಯನ್ನೂ, ಅಗ್ನಿದಿವ್ಯವನ್ನೂ ಹೇಳುವ ಅಡಿಗರ ಈ ಪದ್ಯಭಾಗ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಮನೋಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂಥದು. ಕಾವ್ಯ ಯಾವುದೋ ಭಾವೋದ್ವೇಗದ ಕ್ಷಣದ ಉತ್ಕಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗದೆ ಒಬ್ಬ ನಿಷ್ಠ ಕಲಾವಿದನ ಸತತ ಪಯತ್ನದ, ಪರಿಪೂರ್ಣ ಜಾಗೃತಿಯ, ಅಸಲಿ ಕಸುಬಿನ, 'ಅಪರಂಜಿ ವಿದ್ಯೆ'ಯ ಫಲವಾಗಿ, 'ದೇವತಾ ವಿಗ್ರಹ'ವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಆಶಯ ಅಡಿಗರದು. ಇದು 'ಅಡಿಗ'ರದೆಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ನಿಲುವು. ಕಾವ್ಯವೊಂದು ಸಪ್ರಮಾಣ, ಸದೃಢ ಶಿಲ್ಪವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಈ ಕಾವ್ಯಕಲ್ಪನೆ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಭಾವಮಯ, ಭಾವತನ್ಮಯ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಮೂಡಿದ್ದು. ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಕಾವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲೇ ಈ ಪರಿವರ್ತಿತ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯ ಕುರಿತು ತನ್ನ ನಿಲುವು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಚಿಂತನೆಗಳ ಒಂದು ಪಾಕದಲ್ಲಿ ನವೋದಯದ ಕಾವ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಬೆಳಗುವ ಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ.

ಅಗೆದಾಗ ನಕ್ಕಿದ್ದು ನುಣುಪು ಕುಂಕುಮಭೂಮಿ;
ಗುದ್ದಲಿಯ ಕೆಲಸ ಅಲ್ಲಿಗೆ ನಿಂತಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು 'ನುಣುಪು ಕುಂಕುಮಭೂಮಿ'. ಕವಿ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ವಚಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರಿಯುವ ಬಗೆ ಇದು. 'ಗೆರೆ ಮಿರಿವ'

ಚಿನ್ನದದಿರು' ಸಿಗುವತನಕವೂ ಕೆಳಕ್ಕೆ, ತಳಕ್ಕೆ ಗುದ್ದಲಿಯೊತ್ತುವ ಗಣಿಗಾರನಲ್ಲ ಅವರು. ಗಣಿಗಾರನಿಗೆ 'ಮಣ್ಣಾ'ಗಿ ಕಂಡಿದ್ದು ಕೃಷಿಕನಿಗೆ 'ಕುಂಕುಮಭೂಮಿ'. ಅವನ ಬಾಳಿನ ಫಲ ಈ ಕುಂಕುಮಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬರಬೇಕಾದ್ದು. ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದ (ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ) ಕವಿ ಚಿನ್ನದದಿರನ್ನು ಹೊರತೆಗೆದು, ಸುಟ್ಟು, ಸೋಸಿ, ಹೊನ್ನಕಾಯಿಸಿ, ಇಷ್ಟದೇವತೆ ನಿರ್ಮಿಸುವ, 'ಗುಡಿಗೋಪುರ ಬಂಗಾರ ಶಿಖರ'ದ ಕುಶಲಕರ್ಮಿಯಾದರ, ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನೊಬ್ಬ ಸಹಜಕೃಷಿಕ. ಅವನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭೂಮಿಯ ಕಾರ್ಯವೂ ಇದೆ. (ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನೊಬ್ಬ ಏಕಾಂಗಿ, ಸಾಹಸಿ. ಅವನ ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಫಲವೆಲ್ಲವೂ ಸ್ವಾರ್ಜಿತವಾದುದು, ಅದಕ್ಕೊಂದು 'ಅಭಿಜಾತ' ಪರಂಪರೆಯೂ ಇದೆ). ಭೂಮಿಯ ಸೃಷ್ಟಿವೈವಿಧ್ಯದಂತೆಯೇ, ಸೊಬಗಿನಂತೆಯೇ ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲತೆ, ಸೌಂದರ್ಯ ಹುಟ್ಟಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಒಳಗಿನಿಂದ ಚಿಮ್ಮುವ ಜೀವಂತಿಕೆ ಇದೆ. 'ತುಂಬುರಕ್ತ'ದ 'ಹಾಡು' ಅದು. ಕುಂಕುಮಭೂಮಿ ಸಿಕ್ಕಮೇಲೆ ಗುದ್ದಲಿಯ ಕೆಲಸ ನಿಂತಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಕಾರ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಯದು. ಮಳೆ ಬೀಳಬೇಕು (ಪಂಚಾಂಗವೂ ಅದನ್ನು ಹೇಳಿದೆ), ಅದರೊಡನೆ ಕೃಷಿಕನ ಬೆವರಹನಿಗಳೂ ಬೆರತು, 'ಬೊಗಸೆ ಹಾಗೂ ತುಂಬಿದೆ'.

ಇಂಥ ಸಹಜ ಕೃಷಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು ಮನುಷ್ಯ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಚರಿತ್ರೆ. ಮತಧರ್ಮಗಳೂ, ರಾಜ್ಯಭಾರಗಳೂ ಮನುಷ್ಯನ ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ತೊಡಗಿ ತಾವೇ ನಾಮಾವಶೇಷಗೊಂಡಿವೆ, ಅಪ್ರಸ್ತುತಗೊಂಡಿವೆ. ಅವುಗಳ 'ಹೂತ ಕಣ್ಣಿನ ಮುಂದೆ ಸೊನ್ನೆ ಬೀದಿ' ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುವ ಈ ಪದ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ಚಿಂತನೆಗೊಂದು ಹೊಸ ವಿಸ್ತಾರ ಲಭಿಸಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಇಂಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಮಿತಿಯನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವ, ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತ ಹೋಗುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಯಾತ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ಅನುಭವ ವೇದ್ಯಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ:

> ಸರದಿ ಬದಲಾಯಿಸುವ ಕುದುರೆಯಾಳಿನ ನೆರಳು;
> ಮುಗಿದ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಠೀವಿ;
> ದೇಗುಲದ ಗೋಪುರದ ತನಕ ಹಬ್ಬಿದ ಮರಳು;
> ಹೂತ ಕಣ್ಣಿನ ಮುಂದೆ ಸೊನ್ನೆ ಬೀದಿ.

ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ, ಸಂಯೋಜನೆ ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಹಿಂದೆ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಆಶಯಗಳ ಕುದುರೆಯಾಳಿನಂತಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಿಬಿಡ ಪ್ರತಿಮಾಮಾಲೆ ಒಂದು ಗಾಢ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಹೃದ್ಗತಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ವಿಶೇಷದಿಂದ ದೀಪ್ತವಾಗಿದೆ.

ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸಾಯದ್ದು ಒಂದು ರೂಪಕವಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ರೂಪಕ ತುಂಬು ತಿಂಗಳ ಬಸುರಿಯದು. ಇದು ಜೀವಸೃಷ್ಟಿಯ ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುವ ನಿಮಿತ್ತ ಬಳಸಿ ಹೊಸಸಂಭವದ (ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಮಗು) ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ಆಶಯ ಹೊಂದಿದೆ. "ಒಡಲ ತುಂಬುವ ಕಿರಣಲಹರಿ", "ಬೆಳೆಯಲಿ ತನ್ನತನದ ಮಗು"—ಬಗೆಯ ಮಾತುಗಳು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಹುಟ್ಟುವ ಮಗು—ಎರಡರ ಕುರಿತೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಪಡೆದಿವೆ. ಬೀಜ ಬಿತ್ತಿಯೇ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದ ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಿಯಮದೆದುರು ಬಿತ್ತ ಚೆಲ್ಲದ ಅಬ್ಬರದ ನುಡಿಗಳು ನಿಲ್ಲಲಾರವು ಎನ್ನುವ ಮೂಲಕ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆಯನ್ನು ಬದುಕಿನ ಮುಖ್ಯತತ್ತ್ವವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮುಂದಿನ ಮೂರು ಸ್ಟಾಂಜಾಗಳು ("ಇಲ್ಲಿದ್ದರಂತೆ" ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಸ್ಟಾಂಜಾದಿಂದ ಮುಂದಿನವು) ಮಾನವನ ಕ್ರಿಯಾವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುತ್ತವೆ. ಮಳೆ, ಗಾಳಿಗೆ ಮೈತೆರೆದ ಆ

'ಪೂರ್ಣಜೀವಿಗಳು' ಮಾನವ್ಯವನ್ನು ಸಾರ್ಥಕತೆಯತ್ತ ಕರೆದೊಯ್ವ ಅದಿವಾಂದ್ಯರು, ಆ ಬಾಳಿನ 'ಕುಂಕುಮಭೂಮಿ' ನೆಲೆಯನ್ನು ಕವಿ ಆಗಲೇ ತೋರಿಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮುಂಚೆ ಬರುವುದು ಹುಟ್ಟಲಿರುವ ಜೀವದ ಕುರಿತ ಶುಭಾಶಂಸನೆ. ಅದು "ನೆಲದೊಡಲ ಕೆಂಪು, ನೀರೊಡನ ಹಾಪಿನ ಹೊಲಿಗೆ, ಬಾನ ತಳಮಳ"ಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕುರಿತ ಕನಸು. ಒಂದು ಜೀವದ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಹಿಂದೆ ಮೂರುಲೋಕಗಳ ತಲ್ಲಣವಿದೆ, ಸ್ಪಂದನವಿದೆ. ಮರ ನೆಲದಾಳದಲ್ಲಿ ಬೇರುಗಳನ್ನಿಳಿಸಿಕೊಂಡು ಆಗಸದತ್ತ ಮುಖಮಾಡಿ ನಿಂತಿದೆ. ಮೈತುಂಬ ಹಸಿರೆಲೆಗಳು, ನಗುವ ಹೂಗಳು.

ಸೃಷ್ಟಿಯ, ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಕುರಿತ ಶೋಧಿತ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸ್ಪಂದನಶೀಲ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೈದಳೆದ ಮಹತ್ವದ ಕವಿತೆ, ಕುಂಕುಮಭೂಮಿ. ಪ್ರತಿಮಾ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅಡಿಗರು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವೊಂದಕ್ಕೆ ಅದೇ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸಾಗಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕವಿ ಮಂಡಿಸಿರುವ ವಿಭಿನ್ನ ಚಿಂತನೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವ ಸಂವಾದಗಳು ತಳೆವ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಕಥೆ ಹೇಳುವಂತಿದೆ.

❖

ಗಡಿಯಾರದಂಗಡಿಯ ಮುಂದೆ

(ಕೆ.ಎಸ್.ನ.)

ಕಾಲದ ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ಭೇದಿಸಲೆತ್ನಿಸುವ ಕನ್ನಡದ ಮುಖ್ಯ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲೊಂದು: 'ಗಡಿಯಾರದಂಗಡಿಯ ಮುಂದೆ' (೧೯೬೪, ಪುಟ ೩೪೨). ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರತಿಮಾಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಎರಡೂ ಸಮನಾಗಿ ಬೆರೆತಿರುವ ಕವನವಿದೆಂದು ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಈಗಾಗಲೇ ಈ ಕವಿತೆಯ ಕುರಿತು ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ವಿವರವಾದ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಈ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಹವಣಿಕೆಯಾಗಿದೆ.

ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲ ಸಾಲಲ್ಲೇ ಕುದುರೆಯ ಸಂಕೇತವಿದೆ. ('ಗಡಿಯಾರದಂಗಡಿಯ ಮುಂದೆ ಬೆದರಿದೆ ಕುದುರೆ') ಈ ಹಯ ಯಾವುದರ ಅವತಾರವೆಂದು ಮೊದಲೇ ನಿರ್ಧರಿಸದೆ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನಷ್ಟೇ ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ತಂದುಕೊಂಡು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತೇನೆ. ಗಡಿಯಾರದಂಗಡಿಯ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದ ಕಣ್ಣಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಈ ಕುದುರೆ ಬೆದರಿದೆ. ಪಟ್ಟಿ ಕಟ್ಟಿದ ತನ್ನೋಟದ ಏಕಮುಖತೆಯ ಅರಿವು ಹಠಾತ್ತನೆ ಎರಗಿದಂತಾಗಿ ಕುದುರೆ ಹೆದರಿರಬೇಕು. ಮುಂದಿನೆರಡು ಸಾಲುಗಳು:

> ಗಂಟೆ ಎಷ್ಟೆಂದು ಕೇಳಿದರೇನ ಹೇಳಲೆ?–
> ಎಷ್ಟೊಂದು ಗಡಿಯಾರ ಅಂಗಡಿಯಲಿ!

ಇದು ಕವಿ ತನ್ನ ಗೆಳತಿಗೆ ಆಡುತ್ತಿರುವ ಮಾತೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ, 'ಹೇಳಲೇ?' ಎಂಬ ಪದ ಪ್ರಯೋಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. 'ನನ್ನೂರು ಚಂದವೋ, ನಿನ್ನೂರು ಚಂದವೋ?' ಮುಂತಾಗಿ ಸಖಿಯೊಡನೆ ಸರಸದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ತೊಡಗಿದ್ದ ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ವಿಧದ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಅವಳನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಗಂಟೆ ಎಷ್ಟೆಂಬ ಸರಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಹುಟ್ಟಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಗಡಿಯಾರದಂಗಡಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ಗಡಿಯಾರಗಳಿವೆ, ಯಾವ ಸಮಯ ಅಧಿಕೃತ? ಮುಂದೆ ಕವಿತೆಯನ್ನು ವಿವಿಧಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೈಹಿಡಿದು ನಡಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕವಿ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟ ಉತ್ತರ ಮಾತ್ರ 'ಯಾವ ಸಮಯವನ್ನು ನಿನಗೆ ಹೇಳಲಿ?' ಎಂಬರ್ಥದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಮೂಡಿದೆ. ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ನೇಯುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಗಳ ಈ ಒಳಹುಂದರವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಹೋದರೆ ಅಂತರ್ಗತ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನ ಏಳು ಪದ್ಯಭಾಗಗಳು ಕಾಲದ ಅಗ್ರಾಹ್ಯ ಸ್ವರೂಪ, ಅದನ್ನು ಹಿಡಿಯುವೆನೆಂಬ, ಬದಲಾಯಿಸುವೆನೆಂಬ ಮನುಷ್ಯನ ಅದಮ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನ, ಋತುಮಾನಗಳ ಪರಿವರ್ತನದಲ್ಲಿ, ಬೆಳಗು-ಬೈಗುಗಳ ಆವರ್ತನದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೆದುರು ಅಭಿನೀತವಾಗುವ ಕಾಲದ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಸ್ವರೂಪ, ಹಾಗೆ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿತೆನಿಸಿದರೂ ಮತ್ತೆ ಕೈಜಾರಿಬಿಡುವ ಅದರ ಓಟದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಜಟಿಲವೂ, ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಕ್ಲಿಷ್ಟವೂ ಅನ್ನಿಸುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತವೆ. ಬೆಳಗೆಂಬ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೂ ನೈಸರ್ಗಿಕವೂ ಆಗ ಘಟನೆ ಗಡಿಯಾರದಲ್ಲೊಂದು ಅಂಕಿ ಮಾತ್ರ. "ಬಿಡುಗಣ್ಣ ನಿಮಿಷಗಳ ಹುಲಿಯಂಕಿ ತೋಟದಲಿ ಕತ್ತು ಹಿಸುಕಿದ ಬಕ್ಕಿ"ಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಬೆಳಗಿನ ವರ್ಣಮಯತೆ. ಮೂಲತಃ 'ಬರಿಸೊನ್ನೆ'ಯಾದ ವಿಶ್ವಕ್ಕೆ ಗಡಿಯಾರ 'ಟಿಕಿಂಡಿನ

ರೆಕ್ಕೆಪುಕ್ಕ' ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. 'ಸೀಮೆಸೀಮೆಯ ಲೆಕ್ಕ'ದ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಗ್ರಾಹ್ಯಗೊಳಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. 'ಬಿರುಗಾಳಿ ಬೀಳಿಸಿದ ಮೂರನೆಯ ದಾರಿ-ಮನೆ' ಅಲ್ಲಿ ಅಳುವ ಮಗು, ನಿರ್ನಾಮವಾದ ಸೀಲನಗರಾವಳಿ, 'ಬಾನಬೆಜ್ಜದ ಕೆಳಗೆ ಹೆಬ್ಬಾವಿನುಬ್ಬಸ', 'ಹತ್ತಿಬಿಲ್ಲಿನ ಕಸದ ಕತ್ತಲೆ', ಆ ಕತ್ತಲೆಯನ್ನು ಕಳೆಯುವ ಕೋಳಿಕೂಗು, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಟ್ಟುತ್ತ, ಕೆಡುವುತ್ತ ಜೀನು ತಲೆ ಹೊಕ್ಕಂತೆ ಕುದುರೆ ಓಡುತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನೀಡಿರುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಕಾಲದ ಸ್ವರೂಪದ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತರುವಂತಿದ್ದು ಗಡಿಯಾರದಂಕಿಗಳು ಕಾಲವನ್ನು ಓಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸಲಾರವು, ಅದರ ನಿಗೂಢತೆಯ, ವ್ಯಾಪಕತೆಯ ಒಂದಂಶವನ್ನೂ ಅವು ಸೂಚಿಸಲಾರವು ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ಭಾವವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ.

ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಬದಲಾಯಿಸುವೆನೆಂಬ, ಕಾಲವನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸುವೆನೆಂಬ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಕುರಿತು ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಭಾಗಗಳು ಪ್ರತಿಮೆ ನೇಯ್ದಿವೆ. ("ನನಗಿತ್ತು ಮೊದಲಿಗಿದನೆಲ್ಲ ಬದಲಿಸುವಾಸೆ"). ಮನುಷ್ಯನ ನಿರ್ನಾಮವಾಗುವ ದೇಹಸ್ವರೂಪದ ಮಿತಿಯನ್ನು 'ಮೂಳೆಬಿಲ್ಲೆ'ನ ರೂಪಕದ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ 'ಇಂದು-ನಿನ್ನೆ'ಯ ಪ್ರಾಣಿಯಾದ ಮನುಷ್ಯ ತನಗಿಂತಲೂ ಮೊದಲೇ ಬದಲಾದ ಬಂಡೆಯನ್ನು (ಜಡವೆನಿಸಿದರೂ, ಅದು ಮನುಷ್ಯನಿಗಿಂತಲೂ ಪೂರ್ವದ ವಸ್ತು, ವಿಶ್ವರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೂ ಮಹತ್ತರ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿವೆ.) ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬೆಳಗು, ಸಂಜೆಯ, ಮಳೆ, ಚಳಿಯ, ಚೈತ್ರ, ಮುಂಗಾರಿನ ಕಾಲದ ನಿಲುಗಡೆಯಿಲ್ಲದ ಯಾತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತ "ಹೊತ್ತ ಮೂಟೆಗಳೇನು! ಓಡಿದ ಗಿಂಡಿಗಳೇನು?" ಎಂಬ ಉದ್ಗಾರ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ "ಗಂಟೆ ಎಷ್ಟೆಂದೀಗ ಯಾರ ಕೇಳಿದೆ ನೀನು?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿ "ಗಡಿಯಾರದಂಕಿ ಯಾರಿಗೆ ಪಾವನ?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಮೂಲಕ ಮಾರುತ್ತರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗಡಿಯಾರ ಕಾಲಸೂಚಕವಾಗಬಲ್ಲುದಷ್ಟೇ ಹೊರತು ಅದು 'ಪಾವನ'ವಾದ್ದಲ್ಲ, ಪಾವನವೆನ್ನಬೇಕಾದ ಕಾಲದ ಸ್ವರೂಪ ಗಡಿಯಾರದ ಗಡಿಯಾಚೆಗಿದೆ, ಅದರ ಗಹನತೆಯನ್ನು ಕವಿ ಈಗಾಗಲೇ ಅರಿವಿಗೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಗಂಟೆ ಎಷ್ಟೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇವಲ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದು, ಅದು ಕಾಲದ ಗಹನತೆಯನ್ನು ಅರಿಯಲೆತ್ನಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ಗಡಿಯಾರ ಅಂಗಡಿಯ ವಸ್ತುವಾದರೆ ಕಾಲವೊಂದು ವಿಶ್ವವಿಶಾಲವಾದ, ಆದರೆ ಅಮೂರ್ತ ಎನಿಸುವ ಸಂಗತಿ.

ಕವಿತೆಯ ರಚನೆಯ ಆಂತರಿಕ ವಿನ್ಯಾಸ ಗಮನಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪದ್ಯದ ಮೂರನೆಯ ಹಾಗೂ ಕೊನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಅನೂಹ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಅರಿವು ಹೊಂದಿಯೂ ಆಶಾವಾದಿಯಾದ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಲೋಕದತ್ತ ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಮಾರಚನೆ ಅಭೇದ್ಯಕೋಟೆಯಂತೆನಿಸಿದರೂ 'ನೀರ ಮೇಲೂ ನೆಲದ ಮೇಲೂ ಬೆರಳ್ಚೆದರ ನೆರಳಿವೆ" ಮುಂತಾದ ಸಾಲುಗಳಿಂದ ರಕ್ಷಕ ಕೈಗಳ ಅಭಯಸೂಚನೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಶ್ವದ ಮತ್ತು ಕಾಲದ ಪಾರವಿಲ್ಲದ ಆಳ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಒಂದು ರೂಪಕ್ಕಿಳಿಸಿ ಅರಿಯಬಯಸುವ ನಮ್ಮ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಈ ಪದ್ಯಭಾಗ ಹೇಳುವಂತಿದೆ:

ಗೋರಿದೀಪದ ಕೆಳಗೆ ಹಲ್ಲಿ ಐದರ ಹರಕೆ
ತಳವಿರದ ತಟ್ಟೆಯಲಿ ಐದು ಗೆಜ್ಜೆ,
ಪಳೆಯುಳಿಕೆ ಕನಸಾಚೆಗೈದು ಬಣ್ಣದ ಹಸೆಗೆ
ಬಂದ ಸುಂದರಿ ನಿನಗೆ ಎಷ್ಟು ಲಜ್ಜೆ?

ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಗಂಟೆ ಎಷ್ಟೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಮತ್ತೆ ತೆರಳುತ್ತಾರೆ, ಮತ್ತು ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾರೆ, 'ಗಡಿಯಾರ ನಡೆದಷ್ಟು ಗಂಟೆ'. ಮೊದಲಿಗೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಗಡಿಯಾರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಗಂಟೆಯನ್ನು ಹೇಳಲಿ? ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಕವಿ, ಕವಿತೆಯ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿಖರವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿರುವಷ್ಟೇ ಅಸ್ಪಷ್ಟವೆನ್ನಿಸುವ ಉತ್ತರ. ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಕೈಗಡಿಯಾರಗಳಂತೆ ನಮ್ಮ ಗಂಟೆ, ಕಾಲ ಅದರಾಚೆಗಿರುವ ವಸ್ತುವಾದ್ದರಿಂದ, ಗಂಟೆ ಎಂಬುದು ಸಾಕಷ್ಟು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಒಂದು ಮಾಪಕ ಎಂಬುದು ಈ ಕವಿತೆಯ ನಿಲುವಾಗಿರಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದ ಕೊನೆಯೆರಡು ಸಾಲುಗಳಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಾಕ್ಯ ಅರ್ಥದ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ದಟ್ಟಗೊಳಿಸುವಂತಿದೆ. 'ಇದು ವಸ್ತು ವಿವರಣೆಯಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮವಾದ್ದು' ಎಂದು ಭಾಷಾಂತರಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಈ ವಾಕ್ಯ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯ? ಕವಿ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ನೀಡುತ್ತಿರುವ 'ಗಡಿಯಾರ ನಡೆದಷ್ಟು ಗಂಟೆ' ಎಂಬ ಉತ್ತರಕ್ಕಾಗಿದ್ದರೆ, ಆ ಉತ್ತರ ಅದರ ವಾಚ್ಯನೆಲೆ ಸೂಚಿಸುವಷ್ಟು ಸರಳವಾದುದಲ್ಲ ಎಂದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗ ಈ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಗಂಟೆ ಬೇಕಾದರೂ ಆಗಬಹುದು ಎಂದರೆ ಆ ಗಂಟೆಗೆ ಯಾವ ಮಹತ್ವವೂ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲ ಎಂದಂತೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆಂಗ್ಲ ವಾಕ್ಯ ಗಂಟೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ ಮಾತಾಗಿದ್ದರಂತೂ ಇನ್ನಷ್ಟು ಗೊಂದಲ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಇಡೀ ಕವಿತೆಯ ನಡೆಯನ್ನು ನಾವು ಓದಿಕೊಂಡು ಬಂದ ರೀತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು—ಈ ವಾಕ್ಯ ಇಡೀ ಕವಿತೆಯ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿನ್ಯಾಸ, ಅದರೊಳಗೆ ಹರಿವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಭಾಷ್ಯವಾಗಿದ್ದರೆ ಕವಿತೆ ಅರ್ಥದಾಚೆಯ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣನೆಲೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಒಯ್ಯುವ ಆಸಕ್ತಿ ತಳೆದಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು.

ಗಡಿಯಾರದಂಗಡಿಯ ಮುಂದೆ ಬೆದರಿದ ಕುದುರೆ 'ಜೀವಚೈತನ್ಯ'ವೆಂದು ತಿಳಿದ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಆಗಲೇ ಬಂದಿವೆ. ಏಕಮುಖವಾಗಿ ಹರಿವ ಕಾಲವೇ ಆ 'ಕಣ್ಣುಪಟ್ಟಿ ಕಟ್ಟಲಾದ ಕುದುರೆ'ಯಾಗಿರಲೂಬಹುದು. ತನ್ನ ಅನೂಹ್ಯವೇಗವನ್ನು ನಿಯಮಿಸುವ ಗಡಿಯಾರಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಕಂಡು ಕುದುರೆ ಒಮ್ಮೆ ಬೆದರಿ ನಿಂತಿರಬೇಕು. ಅವ್ಯಕ್ತವು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವೇ, ಅಗ್ರಾಹ್ಯವು ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಬಹುದೇ, ಏಕಮುಖ ಚಲನೆ ವೃತ್ತಾಕಾರದ ನಿಯಮಕ್ಕೊಳಪಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬೆಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳು ಕುದುರೆಯ ಮನಸಿನಲ್ಲಿ ಸುಳಿದುಹೋಗಿರಬೇಕು. ವಿಶ್ವನಿಯಮಗಳು ನಿಯಾಮಕ ಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ನಿಯಮ ವಿಧಿಸಲಾರವು. ಗಡಿಯಾರದ ಗಂಟೆಗಳಾಚೆಗಿರುವ ಕಾಲದ ಜಗತ್ತೋ ಮಹೀಯಾನ್ ಸ್ವರೂಪವೇ ಈ ಕವಿತೆಯ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ. ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಲ್ಲಿ, ಸಂಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯಲ್ಲಿ ಹುಗಿದು ಹೋಗಿರುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಈ ಕವಿತೆಯೊಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

❖

ಇಡದಿರು ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ
(ಕೆ.ಎಸ್.ನ.)

ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಕುಟುಂಬಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಮನುಷ್ಯ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಸಾರದ್ದು; ಅಲ್ಲಿ ನಲ್ಲ, ನಲ್ಲೆ, ಅವರ ಮಗು—ಈ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ. ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಹೆಚ್ಚಿನಭಾಗದಲ್ಲಿ ಈ ದಂಪತಿಗಳು ತಂದೆ, ತಾಯಿಯರಾಗಿ ತೋರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಒಲುಮೆಯ ಸಖ ಸಖಿಯರಾಗಿಯೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಒಲವಿನ ಬಳ್ಳಿಗೆ ಅರಳಿದ ಹೂ—ಮಗು. ಅದು ವರುಷಗಳು ಕಳೆದರೂ ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ವರುಷದ ಮಗು'ವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ("ಸಂಸಾರ ಒಂದು ಸಾಗರ. ನಾನು ಒಂದು ದಡ. ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಇನ್ನೊಂದು ದಡ. ನಡುವೆ ತುಂಗಭದ್ರೆಯ ಹಡಗು ಚಂದಿರನ ಹೊತ್ತು ಓಡಾಡುವುದು"—ಕವನ 'ತುಂಗಭದ್ರೆ')

ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಕುಟುಂಬವನ್ನು 'ವಿಶ್ವಕುಟುಂಬ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಈ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ದೇವರು, ಭೂಮಿತಾಯಿ, ಕವಿ (ಮಾನವ)—ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳು. ಮಗು ಹುಟ್ಟಿದ ಬಳಿಕ ದೇವರು ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ತೊರೆದು ಹೊರಟು ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಬದುಕೇನಿದ್ದರೂ ಈಗ ತಾಯಿ (ಭೂಮಿ) ಮತ್ತು ಮಗನದು. ಅಗ್ನಿಕುವರಿ ತಾಯಿಯ ಆರೈಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಮಗು-ಮಾನವ, ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ತಾನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕಾಣದುದರ ಆಶ್ರಯ ಬೇಡದೇ ಅವನು ತನ್ನ ಬಾಳು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. (ಇದು ಅವರು ಸಂದರ್ಶನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದ ನಿಲುವು ಕೂಡ ಹೌದು). ಸರ್ವರಕ್ಷಕ, ಜಗದಧಿಪತಿ ಎಂಬ ಹೆಮ್ಮೆಯ, ಹಮ್ಮಿನ ತಂದೆಯನ್ನು ನೆಚ್ಚದೇ, ಅವನೊಡ್ಡುವ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಮುಂದೆಯೂ ಧೀರತೆಯಿಂದ ಎದುರಿಸಬಲ್ಲೆನೆಂಬ ವಿಶ್ವಾಸ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಂಜುಳವಾಗಿ ಉಲಿಯಬಯಸುವ ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಕಾವ್ಯದನಿಯಲ್ಲಿ ದೃಢತೆಯ, ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದ, ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಉತ್ಕಂಠತೆ ಮೂಡಿದೆ (೧೯೯೪, ಪುಟ ೨೮೬). ದುಷ್ಯಂತ, ಶಕುಂತಲೆ, ಸರ್ವದಮನರ ಸಂಸಾರದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಈ ಕವಿತೆ ನೆನಪಿಸುವಂತಿದೆ. 'ಇಡದಿರು ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯ ತಂದೆಯು ಮಗನನ್ನು ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ ಎತ್ತಿಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ನನ್ನನ್ನು 'ಮಗು, ಮಗು' ಎಂದು ಹಂಗಿಸಬೇಡ ಎಂಬ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಭಾಗದ ಮಾತೂ ಇದಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗುವಂತಿದೆ. 'ನಿನ್ನ ಸಿಂಹಾಸನ' ಎಂಬ ಮಾತು ಆ ಸ್ಥಾನದ ಕುರಿತು ಮಗನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ದೂರ, ಪರಕೀಯವೆಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಚಂದ್ರಕಿರೀಟ, ನಕ್ಷತ್ರಮಾಲಿಕೆಗಳ ಹಾರದ ವಿಶ್ವಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಪಟ್ಟ ಮಗನಿಗೆ ಬೇಡವಾಗಿದೆ. 'ಭಂಗಿಸದಿರು ನನ್ನ ಬಲವನು' ಎಂಬ ಮಾತು ಮಗುವಿನ ಅದಮ್ಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ, ತನ್ನ ಉದಾರತೆಯಿಂದ ಆ ಬಲವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವ ತಂದೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ ತೋರುತ್ತದೆ. ತಂದೆಯ ಮುದ್ದು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹೇಡಿತನ ಹುಟ್ಟಿಸೀತೆಂದು ಮಗ ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಬದಲು ತನ್ನ ಪೌರುಷಕ್ಕೆ ಅವನ (ತಂದೆಯ) ಒಲುಮೆ ವಜ್ರಸಾಣೆಯಾಗಲಿ ಎಂದು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ನೋವಿನ ಕಥೆಯೂ ಇದೆ. ತಾಯಿಯನ್ನು ಮೋಹಿಸಿ ಮದುವೆಯಾದ ತಂದೆಗೆ ಮುಂದೆ ಈ ಮಗು ಬೇಡವಾಯಿತು. ಜೊತೆಗಾತಿಯೂ ಬೇಡವಾದಳು. ಹಾಗಿರುವಾಗ ಎಷ್ಟೋ ದಿನಗಳ ಬಳಿಕ ಈಗ ತಂದೆಗೆ ಪ್ರೀತಿ ಉಕ್ಕಿ ಹರಿಯುತ್ತಿರಲು ಕಾರಣವಾದರೂ ಏನು? ಒಂದೊ, ತಂದೆಗೆ ದೊರೆತನ ಬೇಸರವಾಗಿರಬೇಕು, ಇಲ್ಲವೇ, ಅವನೊಬ್ಬ ಕಡುಸ್ವಾರ್ಥಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ವಾರಸುದಾರಿಕೆಯಿಂದಲೂ,

ತಂದೆಯ ಕರುಣೆಯಿಂದಲೂ ಸಲ್ಲುವ ದೊರೆತನವನ್ನು ಒಲ್ಲೆನೆಂದು ಮಗ ಸಾರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಎದೆಯಾಳದಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯ ಬಗೆಗೆ ಅತೀವ ಕೃತಜ್ಞತಾಭಾವ. ಮೂರು ಸ್ಟಾಂಜಾಗಳು ಅವಳ ಸಾಹಸವನ್ನು ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸಾಲು ಸರದಿ ಬಳಸಿ ಸ್ತುತಿಸುತ್ತವೆ. "ಮರುಭೂಮಿಯಲಿ ನಸಗ ಮುಗಿಲ ತೊಟ್ಟಿಲ ಕಟ್ಟಿ ಹಿಮ ಬೆಂಕಿ ಬಿರುಗಾಳಿ ಬೀಸಿದಳು" ಎಂದು ಒಂದೆಡೆ ವರ್ಣಿಸಿದರ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ "ತಾಯಿ ನನ್ನನು ಹಿಡಿದು ಬೆಟ್ಟ ಬೆಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ಮುಗಿಲ ಮದ್ದಲೆಗೊಲಿದು ಕುಣಿದಳಂತೆ" ಎಂಬ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ತಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಅಂಬೆಗಾಲಿಡುತ್ತ ಮಗು ಮುಂದೆ ಬಂದರೆ ಆಗ ಹುಟ್ಟದಿದ್ದ ಪ್ರೀತಿ ಈಗ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಂಬಬಹುದೇ? ಇದು ಮಾನವನ ಸಂದಿಗ್ಧ. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಕವಿತೆ 'ಭೂಮಿ ತಾಯಿಯೇ ತನ್ನ ದೇವರು' ಎಂಬ ತತ್ವ ಮೂಡಿಸಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ.

> 'ತಾಯಿ ದೇವರು' ಎಂದು ತಾರೆಗಳು ಹಾಡಿದವು,
> 'ಆಕೆ ಮಾಯೆಯು' ಎಂದರರಿಯದವರು.

ಈ ಕವಿಗೆ ಜಗತ್ತು ಮಿಥ್ಯೆಯಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯ ಚರಾಚರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತಾಯಿಯಾಗಿ, ದೇವರಾಗಿ ಪೊರೆದವಳು ಅವಳೇ. ಇಲ್ಲಿ 'ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸದ' ಅಥವಾ ಈ ಕವಿತೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿದ್ದು ಹೇಳುವುದಾದರೆ 'ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸದಂತೆ ಹೊರಟು ಹೋದ' ತಂದೆಯೇ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಮಾಯೆ' ಅಥವಾ 'ಅಪ್ರಸ್ತುತ'. ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಕವಿತೆ ಇದುವರೆಗೂ 'ತಂದೆ' ಅಥವಾ 'ದೇವರು' ಎಂಬ ಪದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿಲ್ಲ. ತಾಯ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಬಂದ 'ಅವರು', ಈತನ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾಗುವ 'ದೊರೆತನ' ವಿಶ್ವನಿಯಾಮಕನ ಕುರಿತ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂಬೋಧನೆಗಳು. ಈ ಪದ್ಯದ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ 'ತಂದೆ' ಎಂಬ ಪದಪ್ರಯೋಗ ಇದೆ, ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ರೂಪದಲ್ಲಿ: "ತನ್ನ ಮಗ ಬೆಳೆದು ತಂದೆಯ ಬಲವ ಗಳಿಸುವನು" ಎಂಬ ತಾಯಿಯ ನಂಬಿಕೆಯ ಕುರಿತ ಸಾಲದು. ಪದ್ಯದ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ತಂದೆಯೊಡನೆ ಸವಾಲಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನೇರವಾದ ಮಾತುಕತೆ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. 'ಮಗನ ಕಾಡುವ ತಂದೆ ನೀನಾಗು, ಹಗೆಯಾಗು'. ನನ್ನ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಎಡರುಗಳನ್ನುಂಟುಮಾಡು, ನಿನ್ನ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಬಾಳಲು ಬಿಡು—ಎಂಬರ್ಥದ ಈ ಪದ್ಯಭಾಗಗಳು ಲೋಕಾತೀತವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಶಕ್ತಿಗಳ ನೆರವು ಬೇಡದೇ ತಾಯಿ ಭೂಮಿ ಅಥವಾ ಪ್ರಕೃತಿಯೊಡನೆ ಬಾಳಿ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಮಣ್ಣಾಗುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಜೀವನದ ಕುರಿತು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ.

> "ಬಂದ ಬಾಗಿಲು ಮಣ್ಣು; ಬಿಡುವ ಬಾಗಿಲು ಮಣ್ಣು
> ನಡುವೆ ಕಾಪಾಡುವುದು ತಾಯಕಣ್ಣು"

ಈ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧ ಉಳಿಯುವುದು ತಾಯಿ ಮಗನ ನಡುವೆ ಮಾತ್ರ. ತಂದೆಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತಿಷ್ಟೆ: ನನ್ನ ಕೈಬಿಡುವುದೇ ನಿನಗೆ ಚೆನ್ನು'. ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು 'ಮುಪ್ಪಿರದ, ಸಾವಿರದ ದೊರೆತನ'ವೆಂದು ಅಣಕವಾಡುವ ಈ ಮಗ ದೊರೆಯ ಹಂಗಿಲ್ಲದ ಸಾಹಸಿಯಾಗಿ ಬದುಕಲು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದೊಂದು ಧೀರ ಏಕಾಂಗಿ ಸಾಹಸದ ಪ್ರಯಾಣವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಕಾಪಾಡುವ ತಾಯಕಣ್ಣುಗಳೇ ಇವನ ಶ್ರೀರಕ್ಷೆ.

ದೊರೆತನದ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಮೂಲಕ ದೈವ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಸಂವಾದ ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸಿ, ಅದರ (ದೈವದ) ನೆರವಿಲ್ಲದೆ ಬದುಕುವ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಈ ಕವಿತೆ ಅಳುಕಿಲ್ಲದೆ, ಗೊಂದಲವಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಪ್ರತಿಮಾ ವ್ಯಾಪಾರದ ತೆಳ್ಳಗಿನ ತೆರೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಸರಿಸಿದರೂ ಸಾಕು, ಅಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿರುವ ತತ್ತ್ವದ ವಿಚಾರಗಳ ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ.

ರೈಲ್ವೆ ನಿಲ್ದಾಣದಲ್ಲಿ
(ಕೆ.ಎಸ್.ನ.)

ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ರ ಈ ಕವನ ಅವರಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಪ್ರೀತಿಯ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಬರೆಯುವುದಾದರೂ ಅದರ ಸ್ಥಾನ ಇಲ್ಲಿ 'ರೈಲ್ವೆ ನಿಲ್ದಾಣದಲ್ಲಿ' (೧೯೯೪, ಪುಟ ೪೧೭). ರೈಲು ನಿಲ್ದಾಣದ ಸದ್ದುಗದ್ದಲಗಳಿಂದ ಈ ತಾಯಿ ಮಗಳ ಸಂವಾದವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸಿ ಅದು ನಮಗೆ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ತಾಯಿ, ಮಗಳು, ಕೈಶಿಶು ಮೊಮ್ಮಗು ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು. ತವರು ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಟ ಮಗಳು, ಮೊಮ್ಮಗುವನ್ನು ಬೀಳ್ಕೊಡಲು ಅಮ್ಮ ನಿಲ್ದಾಣಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾಳೆ. ಇವರೀರ್ವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ, ಅದರ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವಾದ ಅಂತಃಕರಣ, ಪ್ರೀತಿ, ವಾತ್ಸಲ್ಯಗಳೇ ಈ ಕವಿತೆಯ ಕಟ್ಟಡದ ಇಟ್ಟಿಗೆಗಳು. ಈ ಮಾತುಕತೆ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಕಳಕಳಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಮಾತುಗಳವು. (ಉದಾ: 'ಮೀನಾ, ಎಲ್ಲಿದ್ದೀಯೇ', 'ಬಿಸಿ ನೀರಿದೆಯೇ', 'ತೊಟ್ಟಿಲು, ಪೆಟ್ಟಿಗೆ, ಹಾಸಿಗೆ ಇವೆಯೇ?' ಇತ್ಯಾದಿ.) ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಲ್ಕೇ ಚೌಪದಿಗಳು ತಾಯ ಕಾತರ, ಮಗುವಿನ ಜ್ವರ, ಮಗಳ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ತುಳುಕುವ ಬಿಸಿನೀರು, ಮಗುವಿನ ಹಣೆಗೆ ಕಪ್ಪಿಡುವ ಅಪ್ಪಟ ಸಾಂಸಾರಿಕ (ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ, ನಂಬಿಕೆ, ದೃಷ್ಟಿ ಬೀಳದಿರಲೆಂಬ ಭಾವನೆ ಎಲ್ಲವೂ ಇದೆ.) ದೃಶ್ಯ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಮುಂದಿನ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲುಗಳು ರೈಲಿನ ಚಲನೆಯನ್ನೂ ಈ ಭಾವನಾಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಘಂಟೆಯ ಹೊಡೆತಕೆ, ಸಿಳ್ಳಿಗೆ
ಬೀಸಿದ ಬಾವುಟಕೆ
ನಡಗುತ್ತಿದೆ ಬಂಡಿಯ ಮೈ
ದೀಪದ ಬೆದರಿಕೆಗೆ.

ಈ ತಾಯಿ-ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಅಗಲಿಸುವ ಯಾತ್ರೆಯನ್ನು ಬಂಡಿ ಆರಂಭಿಸಲೇಬೇಕು. ಘಂಟೆಯ ಹೊಡೆತ, ಸಿಳ್ಳು, ಬೀಸಿದ ಬಾವುಟ-ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಯವನ್ನು, ಪ್ರಯಾಣದ ಆರಂಭವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಂಕೇತಗಳು, ಬೆಳಗಿದ ಪ್ರಯಾಣಸಂಕೇತದೀಪ ಬೆದರಿಸಿತೋ ಎಂಬಂತೆ ಬಂಡಿಯ ಮೈ ಅಲುಗಿದೆ. ಉಗಿಬಂಡಿಯ ಚಲನೆಯ ಕುಲುಕಾಟವನ್ನು ಮೀನಾ ಮತ್ತು ಅವಳ ತಾಯಿಯ ಆರ್ದ್ರಭಾವಕ್ಕೊಂದು ರೂಪಕವಾಗಿಸಿ ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ತೀಕ್ಷ್ಣಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ತಾಯಿ-ಮಗಳ ಮಾತು, ಅಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಕಂಬಿಗಳುದ್ದಕ್ಕೂ ಎಂಜಿನ ಸದ್ದು. ಆ ಎಂಜಿನ್ ಕೂಡ ಕೂಗಿದಂತಿದೆ: 'ಎಲ್ಲಿದ್ದೀಯೆ ಮೀನಾ, ಎಲ್ಲಿದ್ದೀಯೇ?'. ಉಗಿಬಂಡಿಯ ಗಾಲಿಗಳು ಉರುಳುತ್ತ 'ಕಿಡಿಗಳು ಹೊರಳುವ ಹೊಗೆಯಲಿ' ಉತ್ತರಿಸಿದಂತಿದೆ: 'ಇಲ್ಲೇ ಇದ್ದೇನಮ್ಮ, ಇಲ್ಲೇ ಇದ್ದೇನೆ'. ತಾಯಿ ಮಕ್ಕಳ ವಾತ್ಸಲ್ಯದ ಕಂಪನ ರೈಲ್ವೆ ಹಳಿಗಳಲ್ಲೂ ಸ್ಪಂದನ ಹುಟ್ಟಿಸಿದಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕಿಡಿಗಳು ಹೊರಳುವ...' ಪದ್ಯಭಾಗದಿಂದ ಕವಿ 'ಕಿಡಿಗಳು' ಪದವನ್ನಷ್ಟೇ ಆಯ್ದು ತಂದು ತಾಯಿ-ಮಕ್ಕಳ ಸಂವಾದವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ ಕವಿತೆ ಕೊನೆಗೊಳಿಸಿದ ಬಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

'ಕಿಟಕಿಯ ಮುಚ್ಚಿಕೊ ಮೀನಾ,
ಕಿಡಿ ಬೀಳುವುದೊಳಗೆ',—
ಕಿಟಕಿಯ ಮುಚ್ಚಿದೆನಮ್ಮ,
ಕಿಡಿ ಬೀಳದ ಹಾಗೆ.

ತುಂಬ ಸರಳವಾಗಿ ಪದಗಳ ಪರಿವರ್ತನೆಗ್ಗೆದು ಮಾತು, ಪ್ರತಿಮಾತನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಸಾಲುಗಳಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉಗಿಬಂಡಿ ನಿಲ್ದಾಣವನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ತಾಯಿ ನಿಲ್ದಾಣದಲ್ಲೇ ನಿಂತಿದ್ದಾಳೆ. ಇನ್ನು ಕಿಟಕಿ ತೆರೆದಿರಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. 'ಕಿಡಿ ಬೀಳದ ಹಾಗೆ' ಕಿಟಕಿ ಮುಚ್ಚಿದ್ದಾಗಿ ಮೀನಾ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅದು ತಾಯಿಗೆ ಕೇಳಿಸಿರಲಾರದು. ಕಿಟಕಿ ಮುಚ್ಚಿದ್ದು ಕಾಣಿಸಿರಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಈ ಮಾತುಕತೆ ಇನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗೇ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕು.

ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಭಾವುಕತೆ ಬದುಕಿನ ಅಗತ್ಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಎಂದು ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಭಾವಿಸುತ್ತಾರಾದ್ದರಿಂದ ಅಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಕಾಂತಿಯಿಂದ ಬೆಳಗುತ್ತವೆ. ನಗರದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ, ಇನ್ನೂ ಪ್ರೀತಿ ವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಉಳಿದಿರುವ ಸಂಸಾರದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ರೈಲ್ವೆ ನಿಲ್ದಾಣದ ಸದ್ದು, ಗದ್ದಲ, ವಾಸನೆಗಳ ನಡುವೆ ಇಟ್ಟು ನೋಡುವ ಒಂದು ವಿನೂತನ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿದೆಯೆನ್ನಬೇಕು. ಮಾನವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಅಮೂಲ್ಯತೆಯನ್ನು ಅದರ ಹೃದಯಸ್ಪಂದನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಯಸುವುದು ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಆಸ್ಥೆಯಾಗಿದೆ.

❖

ಕೈಮರದ ನೆಳಲಲ್ಲಿ

(ಕೆ.ಎಸ್.ನ.)

ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಜೀವನದ ಕೊನೆಯ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ದೀರ್ಘ ಕವಿತೆ ಇದು (೨೦೦೧, ಪುಟ ೧೩). ಹನ್ನೊಂದು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿದ ಆರುನೂರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಲುಗಳ ಈ ಕವಿತೆ ಸಾಮಾನ್ಯರನೇಕರು ಸೇರಿ ಜೀವನದ ಅರ್ಥವೇನೆಂದು ಕೈಮರದ ನೆಳಲಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಚಿಂತಿಸುವ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಕೈಮರ ಮರವಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅದು ಕಿಂಚಿತ್ ನೆಳಲು ನೀಡಬಲ್ಲುದು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಹಾದಿಯತ್ತ ಕೈದೋರುವುದೇ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ನಿಯೋಗ. ಬದುಕಿನ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಿಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಪಯಣದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೆತ್ನಿಸುವುದು, ಅಂಥದೊಂದು ದರ್ಶನವನ್ನು ತಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳ ಮೂಲಕ ರೂಪಿಸುವುದು ಈ ಕವಿತೆಯ ಹಂದರವೆನ್ನಬಹುದು. ಕವಿತೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಕೈಮರದ ಮೇಲೆ ಕೂರುವ, ಹಾರುವ, ಹಾಡುವ ಗಿಳಿವಿಂಡು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದೆ. ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಇದು ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಸಾಹಸಿಗಳು, ಧೀರರು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಜೀವನದರ್ಶನವಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಪ್ರಲೋಭನೆಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕು ಹಣ್ಣಾದ, ದುರಂತಗಳಿಗೀಡಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಜೀವನಾನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಸಂಧ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುವ ತತ್ತ್ವ. ಇದು ಮಾಗಿದ ನೋಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆಯೇ, ಸಾಮಾನ್ಯರಾಗಿ ಬಾಳಿ ತೆರಳಲು ಬಯಸುವವರ ನೋಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ ಹಾಗೂ ಅದು ಕವಿಯ ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನೂ ಪಡೆದ ಚಿಂತನಕ್ರಮ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕ.

'ಅಂಥ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳ ಹೊರಟಿದ್ದೇನೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ಕವಿ ತುಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲೇ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ನಮಿಸುವೆನು ಗಣಪತಿಗೆ ನಮಿಸುವೆನು ಸರಸತಿಗೆ' ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಈ ಭಾಗ 'ಹೊತ್ತಾಯಿತೇಕೆಂದು ಅತ್ತೆ ಕೇಳುವಳೆಂದು ಕೆರೆಯ ಬಳಿ ಸಿಂಬಿಯನು ಮರೆತ ಸೊಸೆಗೆ', 'ಸೀರೆಯಂಗಡಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಕವನು ಮರೆತು ಮನೆಗೆ ಥಟ್ಟನೆ ಬಂದ ವ್ಯಾಪಾರಿಗೆ', 'ಕೋಪಗೊಂಡಿರುವ ಅಳಿಯನ ಹುಡುಕುತ್ತ ಊರ ಬೀದಿಯ ಸುತ್ತ ಬಂದವರಿಗೆ'—ಇಂಥ ಅನೇಕ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ, ಅವರ ದೈನಿಕಕ್ಕೆ ವಂದಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಲವು ಚೆಲುವಿನ ಈ ಕವಿ "ನಮ್ಮೂರ ಚೆಲುವೆಯರ ಕಣ್ನೋಟಕೆ", "ಕಿರುನಗೆಯ ತೇಲಿಸುವ ಪ್ರಿಯತಮನಿಗೆ", "ಹೊಳೆಯ ಬಂಡೆಗೆ ಇಳಿದ ಬೆಳ್ಳಕ್ಕಿಗಳ ಮೇಲೆ ತುಂತುರು ಹನಿಗಳೆಸೆದ ತಂಬೆಲರಿಗೆ" ನಮಿಸಲು ಮರೆತಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯರ ದೈನಿಕವನ್ನೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯತೆ ತರಬಲ್ಲ ಪ್ರೀತಿಯ ತಂಬೆಲರು, ಚೆಲುವಿನ ಚಂದ್ರಬಿಂಬಗಳನ್ನೂ ಆರಾಧಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕವಿತೆಯ ನಾಂದಿಯಲ್ಲೇ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು.

ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಮರದ ಕೆಳಗೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಕಥೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ನವಿಲೂರ ರಾಮ, ಭಾಗ್ಯಮ್ಮ, ರಂಗಾಚಾರಿ, ಹನುಮ, ರಂಗಸ್ವಾಮಿ, ಜಂಬಣ್ಣ ಮುಂತಾದವರು ಎಷ್ಟು ಸಾಮಾನ್ಯರೆಂದರೆ ಅವರ ಹೆಸರುಗಳು ಕೂಡ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತುಮುತ್ತು ಅಷ್ಟು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸುಳಿದಾಡುತ್ತಿರುವಂಥವು. ಇವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ತನ್ನ ಮಿತ್ರನೇ ತನಗೆ ಮೋಸ ಮಾಡಿದ ಕಥೆ ಹೇಳಿದರೆ, ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಮದುವೆ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲೇ ಹಠಾತ್ತನೆ ಬಂದೆರಗಿದ ಕಥೆ ಹೇಳಿ ದೈವವಾಟದ ಬಗ್ಗೆ ದುಃಖ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚಿನ್ನ ಮಾಡಲು ಹೊರಟ ಮರುಳ ಗೋಸಾಯಿಯೂ ಒಂದು

ಕಥೆಯಾದರೆ, ಎಂಥ ಬಡತನದಲ್ಲೂ ಸ್ವಾಭಿಮಾನ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಬಾಳುವೆನೆನ್ನುವ ರಂಗಸ್ವಾಮಿಯದು ಮತ್ತೊಂದು ಕಥೆ. ಇವರ ಕಥಾಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನಿಟ್ಟುಸಿರಿನಂತೆ ಸೂಸುವ ಜೀವನದ ಕುರಿತ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ, ಕೆಳಗೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿದೆ. ತೀರ ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಉದ್ಗಾರಗಳು ನೇರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿವೆ ('ಈ', 'ಊ'). ಉಳಿದಂತೆ ಒಂದು ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದಲೋ, ಚಿತ್ರದಿಂದಲೋ, ಪ್ರತಿಮೆಯಿಂದಲೋ ವಿಚಾರಗಳು ಪಡೆವ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಅರ್ಥದೀಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದೆ.

ಅ. .... ನನಗಿನ್ನು ಉಳಿದುದೇನು?
ನಕ್ಷತ್ರಗಳ ಚೆಲ್ಲಿ ಕೈ ಬೀಸುವುದು ಬಾನು,
ತಂಗಾಳಿ ಬೀಸುವುದು ಮುಖದ ಮೇಲೆ
....
....
....
ಕೈ ಮರವು ಹೂ ಬಿಡುವುದೆಂದವರು ಎಲ್ಲಿ?
ಕಾದಿದ್ದೇನೆ ನಾನು ಅವರಿಗಾಗಿ
....
....
ದೂರ ಬೆಟ್ಟದ ಕೆಳಗೆ ಮಳೆಬಿಲ್ಲು ನಿಂತಿಹುದು
ತೆಂಗು ತಲೆದೂಗುವುದು ಎತ್ತರದಲಿ

(ಭಾಗ - II)

ಆ. ಮೂರು ಊರುಗಳಲ್ಲು ಬದುಕು ಒಂದೇತರಹ
ಹಾಡು ಒಂದೇ, ಅದರ ಕೊರಳು ಬೇರೆ
..... ನಿಮ್ಮ ನೋವಿಗೆ ನಮ್ಮೊಳಿಲ್ಲ ಔಷಧ
ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆ ತಪ್ಪೆಂದು ನಾವು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ
ಹೂವಾಗಿ ಅರಳುವೆವು ನಿಮ್ಮ ಕೊರಳಿನತುಂಬ

(ಭಾಗ - III)

ಇ. ಗಾಳಿ ಬೀಸುವುದು ಎತ್ತರದ ಮರಗಳ ತಳ್ಳಿ
ತಂತಿಯಿಲ್ಲದ ವೀಣೆ ನಮ್ಮ ಬದುಕು

(ಭಾಗ - IV)

ಈ. .... ಇರುವುದೂ ಬಿಡುವುದೂ
ನಮಗೆ ಮೀರಿದ್ದೆಂದು ಬಲ್ಲವರು ನುಡಿಯುವರು

(ಭಾಗ - V)

ಉ. ......ಬದುಕು ಸುಖದುಃಖಗಳ
ಕಲ್ಲ ಸೇತುವೆ. ದಾಟಿ ಎಲ್ಲಿಗೋ ಹೋಗುವುದು
ಅರಿಯದೂರಿನ ಕಡೆಗೆ

(ಭಾಗ - VII)

.... ನಾವು ಬದುಕುವ ತನಕ
ನೆನೆಯಬಾರದು ಸಾವ. ಎಲ್ಲವನು ಸಹಿಸುವುದು
ನಮ್ಮ ಜೀವ. (ಭಾಗ -, VII)

ಊ. ....ಬದುಕೆಂದರೇನೆಂದು
ಹೇಗೆ ಹೇಳಲಿ ನಾನು? ಮೂಳೆಯ, ಮಾಂಸವೆ
ಅಂಗಾಂಗಗಳೆ, ಉಸಿರೆ? ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಸುಳಿವ
ಹತ್ತಾರು ಬಗೆಯ ಭಾವಗಳೆ, ಅಭಿಲಾಷೆಗಳೆ?
ತುಟಿಯಿಂದ ಬರುವ ಮಾತುಗಳೆ, ಹೊಂಗನಸುಗಳೆ?
ಇದರ ಜತೆಗೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಬದುಕಾಗಿಹುದು

(ಭಾಗ - VIII)

ಋ. ನಂಬಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ ಜಗತ್ತು;
ಕಗ್ಗತ್ತಲೆಯ ದಾರಿಯುದ್ದಕು ಬೆಳಕು
ಇಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣುತಿದೆ. ಬಳ್ಳಿಯನು ನಂಬುವುದು
ಹೂವು.

(ಭಾಗ - IX)

ಯಾರಿಗೂ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ ತಿಳಿಯ ಬಯಸಿದ್ದೆಲ್ಲ (ಭಾಗ - IX)

.... ತನ್ನ ಕಣ್ಣಿನ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ
ನಡೆವುದು ಲೋಕ. ಲೋಕಾನುಭವದ ನಕ್ಷತ್ರ
ಕವಿತೆಗೆ ದೀಪ.

(ಭಾಗ - IX)

ೠ. ಜೇನಿರದ ಹೂವಾಗಿ ಕಾಡುತಿದೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ
ಶತಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲದಿಂದ. ತಿಳಿದವರು
ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ, ತಿಳಿಯದವರೇ ಎಲ್ಲ
ನಾವು ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇಕೆ ತಿಳಿಯದೆಮಗೆ.... (ಭಾಗ - X)

ಎ. 'ತಲೆ ತುಂಬ ಹೂವು; ಕಣ್ತುಂಬ ಕಂಬನಿ ಬದುಕು'
"ಕನಸು ರಾಜಕುಮಾರಿ, ಅನುಭವವೋ ತುಂಬಕಹಿ"

(ಭಾಗ - XI)

—ಇವರೆಲ್ಲರ ಬಗೆಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಒಂದು ಮಾತೆಂದರೆ ಇವರು 'ಕಷ್ಟವನು ಅನುಭವಿಸಿ ಸುಖವ ಹಾಡುವವರು.' ಜೀವನದ ವಿವಿಧ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂತು ಕಷ್ಟ, ಸುಖ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ಅವರ ಹೆಸರು, ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವಾದರೂ ಮೂಲತಃ ಆ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು ಒಂದೇ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ಅದು ನಾವು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ವ್ಯಕ್ತಿಯದು. ಈತ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ತಾಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಭಾವದ ಮೃದು ಜೀವಿ. ಆಸೆ ಮೋಹಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಸಂತನಲ್ಲ, ಆದ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಪಾಕಗೊಂಡವನು. ಇವನಿಗೆ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಬೇಕು. ಆದರೆ ಇವನ ಬಾಳೆಲ್ಲವೂ ಇವನ ದುಡಿತದಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧಾರವಾಗಬೇಕು. ಬಾಳಿಗೆ ಪ್ರೀತಿ ಬೆಳಕೆಂದು ತಿಳಿದವನು ಇವನು. "ಕತ್ತಲೆಯ ಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಕ ದೋಣಿಯ ತುಂಬ ಚೆಲುವೆಯರು ಹಾಡುತ್ತ ತೇಲಿಹೋಗಿದ್ದಾರೆ"—ಇದು ಇವನ ಕವನವೂ ಹೌದು, ಅನುಭವವೂ ಹೌದು, ದರ್ಶನವೂ ಹೌದು. ಚೆಲುವಿಲ್ಲದೆ ಇವನಿಗೆ ಬದುಕಿಲ್ಲ. ಬದುಕನ್ನ ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಚೆಲುವು, ಒಲವು ಇವನ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿವೆ. ಬದುಕಿನ, ಊರಿನ ಹತ್ತು ಮೂಲೆಗಳಿಂದ ಬಂದಂತಿರುವ ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಮೂಲತಃ ಒಂದು ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹತ್ತು ಕಡೆಗಳಿಂದ ತೈಲವೆರೆದು ಬೆಳೆಸುತ್ತಿವೆ. ಕಿಡಿಗೆದರಿ ಆ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾದ ಇನ್ನೊಂದು ನಿಲುವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಲಿ, ನಿಲುವನ್ನಾಗಲೀ ಈ ಕವಿತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಅನುಭವದ ನೇರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಕ್ಷತ್ರಗಳಂತೆ ಹೊಳೆವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಚಾರಗಳ ಆಳವನ್ನೂ, ಕಾಂತಿಯನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ನೆರವಾಗಿವೆ. ಕವಿತೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೋಟ ಗಹನವಾದುದು. ಅದನ್ನು ತುಂಬ ಸರಳ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿ ಸೂಚಿಸಿಯೂಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. "ತಲೆತುಂಬ ಹೂವು; ಕಣ್ತುಂಬ ಕಂಬನಿ: ಬದುಕು" ಹೂವು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಬದುಕಿಗೆ ಕನಸಿನ ರಾಜಕುಮಾರಿಯೂ ಬೇಕು, ಕಹಿಯ ಕುರಿತ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೂ ಬೇಕು. ನೋವನ್ನು ನಲಿವಿನಿಂದ ಮರೆಸಬಲ್ಲ ಜೀವನಕಲೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಆದರ್ಶ. ಇದು ರಮ್ಯ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯ ನಿಲುವಲ್ಲ, ಬದುಕಿನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನರಿತೂ ಚೆಲುವಿಗೆ ಮನಸೋತ, ಅದನ್ನೊಂದು ತತ್ತ್ವವಾಗಿಸಹೊರಟ ಕವಿಯ ಮನೋರಚನೆ.

❖

ಹರಿವ ನೀರಿದು
(ಗಂಗಾಧರ ಚಿತ್ತಾಲ)

ಹರಿವ ನೀರಿದು - ಚಿತ್ತಾಲರ ಮುಖ್ಯ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲೊಂದು (ಚಿತ್ತಾಲ, ೨೦೦೧, ಪುಟ ೧೧೮). ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಬಂದ ಮುಖ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅದು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯ ಕಾವ್ಯ ಎಂಬುದು. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಚಿಂತನೆಗೆ, ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾದ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬದುಕಿನ ರಹಸ್ಯಮಯ ಸಂಗತಿಗಳ ಕುರಿತು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವರ ಉಪಕರಣಗಳು ಭೌತಿಕ ನೆಲೆಯವು, ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಉತ್ತರಗಳು ಅದರಾಚೆಗೂ ತಡಕಾಡಬೇಕಾದಂಥವು. ಇಹದ ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಿಂದಲೇ ಇರುವುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ, ತಿಳಿಯಲಾಗದುದನ್ನೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಈ ಕವಿಗೆ ಭಾಷೆ, ತರ್ಕ ಮತ್ತು ಭಾವತೀವ್ರತೆಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯಾಣದ ಸಂಗಾತಿಗಳು.

ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಾವ್ಯ ಬಹುತೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನೇರ ಉಕ್ತಿ ಕ್ರಮವನ್ನು ನೆಚ್ಚುವುದೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದರರ್ಥ ಭಾಷೆಯ ಬಾಗು, ಬಳುಕು, ವಕ್ರ ಬಳಕೆ ಅವರಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತವೆಂದಲ್ಲ. ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಬಗ್ಗಿಸುವ, ತನ್ನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಅಭಿನಯಿಸಬಲ್ಲಂತೆ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ, ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯೊಳಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಇಡುವ ಕೌಶಲವೂ ಅವರ ಕಾವ್ಯಕರ್ಮದ ಅಗತ್ಯಭಾಗವೇ ಆಗಿದೆ. 'ಹರಿವ ನೀರಿದು' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಭಾಗದ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿರುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಈ ಕವಿತೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತೂ ಒಂದು ಪ್ರವೇಶ ನೋಟ ಲಭ್ಯವಾಗುವಂತಿದೆ. ಬದುಕಿರಬಹುದು, ಕಾಲವಾಗಿರಬಹುದು, ಅದರ ಚಲನೆ ಏಕಮುಖವಾದುದು, ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಡಿ ಇಡದ ನಡೆ ಅದರದು ಎಂಬುದನ್ನು ಓದಿನಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯ ಆಚೀಚೆಯ ಓಟದಲ್ಲೂ ಅನುಭವ ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸುವ ಈ ಸಾಲುಗಳು:

"ಹರಿವ ನೀರಿದು
          ಮರಳಿ ಮೂಲದೆಡೆ
ಹರಿಯಲಾರದ
          ನಿರತ ಏಕಮುಖಗಾಮಿ
ಹೊಳೆ"

ಆದರೆ ಈ 'ಏಕಮುಖಗಾಮಿತ್ವ' ದಲ್ಲೂ 'ಕ್ಷಣ'ವಾಗಿ ಕಾಲ ಸುತ್ತುವರಿಯುವ ಅನುಭವವೂ ಇದೆ. ಪುನಃ, ಹಾಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಬಲ್ಲಂತೆ, ಮೇಲಿನ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ರಚಿತವಾದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗ:

"ಹರಿದಷ್ಟು
     ಮರೆಯೊಳಡಗುವ ನಿರಂತರ ಪಾತ್ರ
ಹರಿದಷ್ಟು
     ಸುತ್ತುವರಿವುದು
ಇದೀಗ ಈ ಕ್ಷಣವಾಗಿಯೇ ಮಾತ್ರ"

ಕಾಲದ ಕುರಿತ ಈ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು – ಸರಳರೇಖಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಚಕ್ರಗತಿ–ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಲಕ್ಷಣ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆಯೂ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬರೆಯುವ ಮಾದರಿಗಳಿವು. ಏಕಮುಖಿಗಾಮಿ ಸರಳರೇಖಾ ಪ್ರವಾಹ ಅದರ (ಕಾಲದ, ಸೃಷ್ಟಿಯ, ಬದುಕಿನ) ನೈಜ ಸ್ವರೂಪವಾದರೆ, ಅದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಮಾನವೀಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೆಲ್ಲವೂ ಚಕ್ರಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಮಟ್ಟದವರೆಗೂ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅರಿಯಲು ಸಹಾಯಕವಾಗಬಲ್ಲ ಈ ಚಕ್ರಸ್ವರೂಪ ವರ್ತಿಸಬೇಕಾದುದು ಏಕಮುಖಿಗಾಮಿ ಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ 'ಇದೀಗ ಈ ಕ್ಷಣವಾಗಿಯೇ ಮಾತ್ರ'. ಕ್ಷಣದಷ್ಟೇ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ, ಭಂಗುರ-ಚಕ್ರಗತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ (ಬಹ್ವಂಶ, ಚಿತ್ತಾಲರ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ) ಚಿತ್ತಾಲರು ಬಳಸುವ ಹದವರಿತ ಸಂಸತ ಶಬ್ದಕೋಶ ಪದ್ಯದ ಧೀರಗಂಭೀರ ನಡಗೆ ಪೋಷಕವಾಗುವಂತಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರತಿಮೆ ಹರಿವ ನೀರಿನದು. ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಚಿತವಾದ ಈ ಪ್ರತಿಮೆ ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿಯೂ, ಮಿಕ್ಕ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ 'ಮರೆಯೊಳಡಗುವ ನಿರಂತರ ಪಾತ್ರ'ವಾಗಿಯೂ ಹರಿಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ನಿರತ, ಶಾಂತ ಗಂಭೀರಪ್ರವಾಹ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘ ಉಸಿರಿನದಾಗಿ ಘೋಷದಂತೆ, ದೊಡ್ಡ ದನಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಂತ್ರದಂತೆ ಕೇಳಿಸಬಹುದು. ಈ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನುಳಿದು ಕವಿತೆ ಬಹ್ವಂಶ 'ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ'ಯನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಇದು ಈ ಕವಿತೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸುವ ಮಾತಲ್ಲ, ರಚನೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿ.

ಕವಿತೆಯ ಮೂರನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಕಾಲದ ಪರಿವೆಯಿಲ್ಲದೆ ಮನುಷ್ಯ ಹುಟ್ಟುವ, ಬೆಳೆಯುವ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ.

"ಅದೆ ತಾನೆ ಹುಟ್ಟಿ ಹದಳುವ ಹಸುಳೆಗೇಕೆ ಹೊತ್ತಿನ ಚಿಂತೆ
ಬಾಯ್ತುಂಬ ಮೊಲೆಯಾಗಿ ಜಗವುಣಿಸುತಿರುವಾಗ?"

ತರುಣನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಕುರಿತೂ ಇದೇ ಬಗೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿದೆ:

"ಅದೆ ತಾನೆ ಮೀಸೆಮೂಡುವ ತರಳಗೇಕೆ ಹೊತ್ತಿನ ಚಿಂತೆ
ಬೇರೊಂದು ಹದ ಬಂದು ಮಗಮಗಿಸುತಿರುವಾಗ?"

ಅಂಗಾಲೂರಿ, ತೆವಳಿ, 'ಒಂದಪೂರ್ವ ಸಾಹಸದಿ' ಮೇಲೆದ್ದು ನಿಲ್ಲುವ ಹುಡುಗನ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ, 'ಅತೀಂದ್ರಿಯ ಸ್ಪರ್ಶ'ದ ಸೆಳೆತದಿಂದೆಂಬಂತೆ ತುಡಿಯುವ ಯುವಕನ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ಕವಿತೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚಲನೆಯ ಗುರಿ ಯಾವುದು?

"ಗುರಿಯೇ?
ಗುರಿ ಹುಡುಕಲೆಂದೇ ಹೊರಟ ಪಯಣವಿದು."

ಬವಣೆ, ಬಳಲಿಕೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸಾಹಸದಿಂದ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಸಾಗುವ ಯೌವನದ ಉಬ್ಬರ ಇಳಿದ ಮೇಲೆ "ಕವಿದು ಬಹ ನೆರಳುಗಳೆ ಸುತ್ತಲೆಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತದೆ ಕವಿತೆಯ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಭಾಗ. ಪುನಃ ಇಲ್ಲಿ ನಿರವಧಿ, ಅವಧಿಗಳ ಸಂಧಿಸುವಿಕೆ:

"ಹರಿವ ನಿರವಧಿಯಲ್ಲಿ
ಇರುವವೊಂದೇ ಅವಧಿ"

ನಿರವಧಿಯನ್ನು, ಅಂತ್ಯವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು ಅಳೆಯುವ ಮಾಪಕ 'ಅವಧಿ'. ದಿನದ ಮೂಡು, ಮುಳುಗಿನ ವರ್ತುಲಗಳು ಅದರ ಸ್ವರೂಪ. ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವಿತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಅದೊಂದು ಮುಗಿವಿಲ್ಲದ ಸರಳ ರೇಖಾತ್ಮಕ ಚಲನೆಯಾಗಿ ಕಂಡರೂ ವಾಸ್ತವ ಸ್ಥಿತಿ ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು. ಈ ಚಿಂತನೆ ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಬಗೆ ಹೀಗೆ:

"ಉಗಿದ ಬಾಣಕೆ
ಮೊದಲು ಏರ್ವ ಹಿಗ್ಗು
        ಕೊನೆಗೆ
        ಕಳಚಿ
        ತಲೆಯೇ
        ಕೆಳಗು"

ಜೀವವನ್ನು ನಿರ್ಜೀವಗೊಳಿಸುವ ಬಿರುಕೊಂದು ಜೀವದೊಡಲಲ್ಲೇ ಇದೆ: "ಕೊನೆಗುಳಿವುದೊಂದೆ ಬೆಕ್ಕಸಗೊಂಡ ತಲೆಬುರುಡೆ, ಎದೆಯು ಝಲ್ಲೆನುವಂತೆ ಕಿರಿದು ಹಲ್ಲ." ಮಾನವನ ವಾಸ್ತವ ಜೀವನದಾಚೆಯ 'ಸತ್ಯ'ಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಕವಿಗೆ ಅನುಮಾನಗಳೇ ಆದ್ದರಿಂದ, ಅಂದರೆ, ಆ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣವಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಬೆಕ್ಕಸಗೊಂಡ ತಲೆಬುರುಡೆಯೇ 'ಕೊನೆಗುಳಿವುದು'. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚೈತನ್ಯ ಸ್ಥಿರವೆಂದೂ, ದೇಹ ಅಸ್ಥಿರವೆಂದೂ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಅಂಥ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಆಸರೆಯಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಅಂತಿಮ ಸತ್ಯವೆಂದರೆ ಎದೆ ಝಲ್ಲೆನ್ನುವಂತೆ ಹಲ್ಲು ಕಿರಿದು ನಿಂತ ತಲೆಬುರುಡೆಯೇ. ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ತನ್ನ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಹಂದರಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ರೀತಿಗೆ ಇದೊಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

'ಜೀವಂತವಿರುವನಕ ಜೀವನವಿದೊಂದೆ ಗತಿ' ಎಂಬುದು ಕವಿತೆ ಮುಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ (ಐದನೇ ಭಾಗ) ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆ. 'ಕೊನೆಯೇರಿ', 'ತೊನೆದಾಡಿ', 'ಮಾಗಿ' ರಸದುಂಬುವ ಅಥವಾ 'ಗೈ, ಆಗು, ಆಕಾರ ತಾಳು, ಹದವಡೆದು ಬಾ' ಎಂದು ಸೂಚಿಸಬಹುದಾದ ಮಾನವ ಜೀವಿತ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ರೇಖಾತ್ಮಕ ಪ್ರಯಾಣವೇ. ಆದರೆ 'ಹೊತ್ತು ಮುಗಿಯುವ' ಪ್ರಯಾಣವಿದೆಂಬುದು ಇದರ ಮಿತಿ. ಈ ಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಒದಗಿ ಬರುವ ವಿಧಾನವೆಂದರೆ ನಿರಂತರ ಎಚ್ಚರದ್ದು:

"ಈ ಎಚ್ಚರವೆ ಒಂದು ಗೂಢ ವಿಧಿ,
ಆಹ, ಅಯಾಚಿತವಾಗಿ ಕೈಗೆ ಬಂದಿಹ ವಿಧಾನ."

ಈ ಸಾಲುಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಜಗ್ಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವಂತಿವೆ. ತನ್ನ ಪ್ರಯಾಣದ ಗುರಿ ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಯದೆಂದೂ, ಗುರಿ ಅರಿಯಲೆಂದೇ ಹೊರಟ ಪ್ರಯಾಣವಿದೆಂದೂ ಹಿಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದ ಚಿಂತನೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ತತ್ತ್ವವೇ ಆಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ 'ವಿಧಿ'ಯ ಕುರಿತ

ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕ್ಷಣಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಯಿಸಿಬಿಡಬಲ್ಲ ವಾಕ್ಯವಿದು. 'ಎಚ್ಚರವೆ ಒಂದು ಗೂಢ ವಿಧಿ'. ನಿರಂತರ ಜಾಗೃತಿಯೇ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ 'ಅಯಾಚಿತವಾಗಿ' ದೊರೆತ ಬದುಕುವ ಬಗೆಯೆಂದು ಕವಿತೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬಲ್ಲೆವಾದರೆ ಅದೇ ನಮ್ಮ ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನೆರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧ ವಿಮರ್ಶೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತದೆ. "ಬಂದವೆಲ್ಲಿಂದಲೋ ನಡೆವವೆಲ್ಲಿಗೋ ಎಂಬ ನಸಿಸುವೀ ಒಡಲ ಮಿಡುಕು" ಹೊತ್ತೇ ಮನುಷ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಬಾಳಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಮೈಯ ಹಿಂದೆ, ಮನದ ಹಿಂದೆ, ಅನಾಮಿಕರಾಗಿ ಅಡಗಿರುವ ಪಿತಾಮಹರು ಈ ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲೇ ಕರಗಿದ್ದಾರೆ. "ಕಣಜಗಳಲಿಲ್ಲ ಅವರೊಕ್ಕಿ ಒಟ್ಟಿಹ ಕಾಳು." ಅದೇ ಮಣ್ಣಿನಿಂದ ಭವಿತವ್ಯದ ಜನಾಂಗವೂ ಬಾಳು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿದ್ದೂ ಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಬಂಧ ಖಚಿತವಾಗಿ ಏನೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿಲ್ಲ, ಅಂದ ಮೇಲೆ ಅವನ 'ಎಚ್ಚರ'ದಿಂದ ಲಭಿಸುವ ಒಳನೋಟವಾದರೂ ಏನು? ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅದರ ವಿವರವಿದೆ:

> "ಈ ಮಹಾದ್ಭುತದಿ ಉದ್ಭವಿಸಿ ಬಂದಿಹೆವಲ್ಲ
> ಅದೆ ಒಂದು ಹಿಗ್ಗು, ಎಚ್ಚತ್ತು ನಿಂತಿಹೆವಲ್ಲ
> ಅದೆ ಒಂದು ನೆತ್ತರಲಿ ದಿನರಾತ್ರಿ ಹರಿವ ಸುಖ."

ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯೆಲ್ಲ ಈ ಕ್ಷಣದ ಎಚ್ಚರದ್ದು. ಯೋಚಿಸಿದಷ್ಟೂ ಅತ್ಯಪೂರ್ವವಾಗಿ ತೋರುವ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬಾಳುತ್ತಿರುವ ಮನುಷ್ಯನ ವರ್ತಮಾನದ ಜಾಗೃತಿಯೊಂದೇ ಅವನ ಭಾಗ್ಯ, ಸರ್ವಸಂಪತ್ತು. ಕಾಲಾತೀತತೆ ಬದುಕಿನದು, ವಿಶ್ವದ್ದು; ಕಾಲಾಧೀನತೆ ಮನುಷ್ಯನದು. ಅವನದು "ಬೆರಗಿನರ್ಭಕ ದೃಷ್ಟಿ". ಕಾಲವಾದರೋ "ಸದಾ ಸಂಚಾರಿ, ಸದಾ ಸ್ಥಾಯಿ, ಸದಾ ಸ್ಥವಿರೆ, ಸದಾ ವಾಹಿ." ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಕುಡಿಯೊಡೆಯಬಿಡುವುದೂ, ಫಲಿಸುವುದೂ ನಶ್ವರತೆಯನ್ನೇ. ಆದರೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮ 'ಶಾಶ್ವತಿಯ ನಿಲಿಸುವುದು'. ಕವಿತೆಯ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ರೇಖಾತ್ಮಕ, ಚಕ್ರಾತ್ಮಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಿ ಕಂಡ ವಿವರಗಳು ಈಗ ಶಾಶ್ವತಿ ಮತ್ತು ನಶ್ವರದ, ಭೂಮಿ (ಅಥವಾ ಕಾಲ) ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಬಂಧದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ವಿಶ್ವದ ಬದುಕು 'ಹರಿವ ನೀರು'. ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದ ಕಾಲೋದಧಿ. ಮನುಷ್ಯ ಕಾಲಾಧೀನ. ಕ್ಷಣಗಣನೆಯ ಅವನ ಜೀವಿತಕ್ಕೆ 'ದಿನರಾತ್ರಿ ಹರಿವ' ಸುಖವೊಂದಿದೆ, ಅದು ನಿರಂತರ ಎಚ್ಚರದ್ದು. ವಿಶ್ವದ ಮಹಾದ್ಭುತದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದ ಸಂಭ್ರಮದ್ದು. ಸಾವಿನ ಅರಿವಿನಿಂದ ಅವನ ಜೀವಕ್ಕೆ 'ಧನ್ಯತೆಯ ಇಮ್ಮು' ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಸಂಕಲ್ಪ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಬದುಕಿನ ರಹಸ್ಯ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ 'ಎಚ್ಚರ'ದ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಈ ಕವಿತೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸಿದ್ಧಿ. ಕವಿತೆ ಇಂಥದೊಂದು ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಪಡೆಯಲು ಬಳಸಿದ ಉಪಕರಣವೂ ಕೂಡ ಎಚ್ಚರದ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಆಗಿದ್ದು ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಂಥದೊಂದು ಶೋಧಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಪಡೆವ ಅನುಭವವನ್ನು ಉದಾತ್ತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅರುಹುತ್ತ ಸಾಗುವ ವಿಧಾನ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಚಿತ್ತಾಲರ ಕೆಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧಿ ಕವಿತೆಗಳು

ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತಾಲರ 'ಅಣ್ಣ', 'ಸುಧೀರ', 'ತಾಯಿ' ಮತ್ತು 'ಹೆಂಡತಿಗೆ' ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದೆ (ಚಿತ್ತಾಲ, ೨೦೦೨, ಪುಟಗಳು ೧೪೦, ೧೩೬, ೧೩೮ ಮತ್ತು ೧೩೩). ಕವಿತೆಗಳ ತಲೆಬರಹ ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನೋ, ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನೋ ಹುಟ್ಟಿಸಬಹುದು. ಕವಿತೆ ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋದರೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅವು ಚಿತ್ತಾಲರ ಕೇಂದ್ರಚಿಂತನವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವ ಕವಿತೆಗಳಾಗಿವೆ. 'ಹರಿವ ನೀರಿದು' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ಮನುಷ್ಯ 'ಎಚ್ಚರವೆ ಗೂಢವಿಧಿ' ಎಂದು ತಿಳಿದು ತನ್ನ ಬಾಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೊರಟ ಧೀರ. ಇಂದ್ರಿಯ ಜಗತ್ತಿನ ಆಚೆ ಇನ್ನೇನೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದೇ ತಿಳಿದವನು ಆತ. ಬದುಕಿನ ಕುರಿತು ಅವನಿಗಿರುವುದು 'ಬೆರಗಿನರ್ಭಕ ದೃಷ್ಟಿ', ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಸಶೀಲ ಮನೋವೃತ್ತಿ.

> ಹೊತ್ತು ಮುಗಿವಾಗ್ಗೆ
> ಜೀವದ ಹೊರಳು ನೋಟಕ್ಕೆ
> ಸೋಕಿದರೆ ಸಾಕು ಧನ್ಯತೆಯ ಇಮ್ಮು
> ಹಿಡಿಯಲಾರದುದ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಹಂಬಲವೇಕೆ?
>
> (ಹರಿವ ನೀರಿದು)

ಎನ್ನುವವನು ಆ ಧೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕ. ಅಲ್ಲಿ ಅವನ ಸ್ವರೂಪ ಅಮೂರ್ತವಿದ್ದರೆ 'ಅಣ್ಣ' ಮತ್ತು 'ಸುಧೀರ' ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಮೂರ್ತಿವೆತ್ತು ಬಂದಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಒಂದು ಕುತೂಹಲದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಕೇಳಬಹುದು. ಅಣ್ಣ, ಸುಧೀರರಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಜೀವನದ ದರ್ಶನದಿಂದ 'ಹರಿವ ನೀರಿದು' ದೀರ್ಘ ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿರಬಹುದೇ ಅಥವಾ 'ಹರಿವ ನೀರಿದು' ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಧೀರೋದಾತ್ತ ಪುರುಷನ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಈ ಮೂರ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳತ್ತ ನೋಡಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿರಬಹುದೇ? ಇವಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡಲಾರೆವಾದರೂ ಕವಿತೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತು ಹುಟ್ಟುವ ಇಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮಹತ್ವದವು. ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಏಕಪ್ರಕಾರವಾದುದಾಗಿರಬೇಕಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅವರ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವಿನ ಮೂಲಕ ಕಾಣುವ, ತೋರುವ ಕ್ರಿಯೆ ಈ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದೆ ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಂತದ ಭಾವನೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಈ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಯಸುತ್ತೇನೆ.

೧. ಅಣ್ಣ

ಅಣ್ಣನ ಸಾವಿನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವನ (ಅವರ) ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಕುರಿತು ಈ ಕವಿತೆ ನೆನೆಯಲಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ.

> ಮಣ್ಣ ಹಣತೆಯ ಸಣ್ಣಸೊಡರ ಮಿಣಿ ಮಿಣಿ ಬದುಕು
> ಎಂದರೇ ತಾತ್ಸಾರ ಇವಗೆ.

'ಮಣ್ಣ ಹಣತೆಯ ಸಣ್ಣ ಸೊಡರು' ಸಣ್ಣ ಅಥವಾ ಕ್ಷುದ್ರ ಬದುಕನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರತಿಮೆ. 'ಮಣ್ಣು' ಇಹವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಶಬ್ದವೂ ಹೌದು, ಅಶಾಶ್ವತತೆಯನ್ನು ಒಳಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಸುವ ಪದವೂ ಹೌದು.

ಎನುತಿದ್ದ
ಈ ತೆರನ ಬತ್ತಿ ಸೊರಗಿಸಿ ಎಣ್ಣೆ ಜಿಡ್ಡು ಸರಿಸುವ
ಜಿಪುಣ ಗತ್ತು
ಯಾವ ನರ ಜೀವಕೂ ಗೊತ್ತು

ಮೊದಲೆರಡು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆಯಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿತೆ ವಾಚ್ಯಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ವೇದನೆಯನ್ನೂ, ಭಾವತೀವ್ರತೆಯನ್ನೂ ಪುನರುಕ್ತಿಗಳಿಂದ ತುಂಬುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ. ಇದು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವೂ ಇರಬಹುದು. 'ಜಿಪುಣ ಗತ್ತು' ಒಲ್ಲದ ಕವಿ ಮಾತುಗಾರನಾಗಿ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಬಹುದು.

'ಮಿಣಿ ಮಿಣಿ ಬದುಕಿ'ಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅಣ್ಣ ಕಾಣುವ ಕನಸು:

ತಾನೊ
ಉರಿಸಬೇಕು ಮಶಾಲು
ಇದ್ದಷ್ಟು ಕಾಲ ಇರುವಷ್ಟು ಪ್ರಾಣದ ತೈಲ
ಎರೆದು ಝುಗಝುಗ ಬೆಳಗಿ ಬೆಳಕ ಸುರಿಸಿ
ಎದೆಗೆದೆಯ ಬೆಸೆವ ಕಣ್ಣೆಸೆವ ಜೀವಜ್ವಾಲೆ!

ಮಶಾಲು ಕಣ್ಣೆಸೆವ ಪ್ರಾಣಜ್ವಾಲೆಯಾಗಿ ಉರಿಯಲು ಪ್ರಾಣವೇ ತೈಲವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಮಣ್ಣ ಹಣತೆ', 'ಸಣ್ಣ ಬೆಳಕು' ಪದಗಳೇ ತಮ್ಮ ಕೆಳದನಿಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುವ ಬಡಬಾಳು, ಮೇಲಿನ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನ ಝುಗಝುಗ ಬೆಳಕು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೇ ಬಂದು ತಮ್ಮ ತೀವ್ರತೆಯಲ್ಲೇ ಕವಿಯ ಆಯ್ಕೆ ಎತ್ತ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಹೇಳಬಲ್ಲವಾಗಿವೆ. 'ಕರೆ ಬಂದ ಕ್ಷಣಕೆ ಮರಳಲೆಂದೆ ಬಂದವರಲ್ಲೆ, ಇಲ್ಲಿ ನಾವೂ, ನೀವೂ' ಎಂಬ ಮೊದಲ ಭಾಗದ ಕೊನೆಯ ಸಾಲುಗಳು ಚಿತ್ತಾಲರ 'ಮೃತ್ಯುಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯನ್ನು, ಅದನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಕುರಿತು ತಳೆದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಿಲುವನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಬಲ್ಲವಾಗಿವೆ.

ಕವಿತೆಯ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣನ ಜೀವನದ ಓಡಾಟಗಳ, ಕಾರ್ಯಗಳ ಹೊರರೂಪವನ್ನು ತೋರಲಾಗಿದೆ, ಆ ಕಾರ್ಯಗಳು ಯಾವವು ಎಂಬುದರ ವಿವರಗಳಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕವಿಯ ಆಸಕ್ತಿಯೇ ಅಲ್ಲ. ಇಂಥದೊಂದು ನಿತ್ಯಧಾವಂತದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತಾನೂ ಸ್ವತಃ ಗೈದು ತೋರಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಕವಿತೆಯ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಅದನೆತ್ತೋದು, ಇವ ಕಟ್ಟೋದು, ಹಿಗ್ಗೋದು
......
......
ಕರೆ ಬಂದ ಕಡೆಗೆಲ್ಲ ನುಗ್ಗೋದು!

ಅಂದರೆ, ಕವಿತೆ ಅಣ್ಣನ ಜೀವನದ ಯಾವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ, ಯಾವ ಇನ್ನಷ್ಟನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಮೂಲತಃ ಅದರ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಕಾಳಜಿಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧಾರವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ: ಇದ್ದಷ್ಟು ಕಾಲ ಇರುವಷ್ಟು ಪ್ರಾಣ ತೈಲವನ್ನು ಜಾಗರೂಕರ

ಒಶೇಬಿ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವಿಲ್ಲದೇ ಉರಿಸುವ ತೀವ್ರ ಜೀವನ ವ್ಯಾಮೋಹಿ ಅದು ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವ ನಾಯಕ. ಅವನನ್ನು ಕಳಕೊಂಡ ದುಃಖದಲ್ಲಿ 'ತಡೆಯಲಾರದೆ ಕೋಡಿಯೊಡೆದು ಹೋ! ಹೋ! ಎಂದು ಕೂಡಿ ಅತ್ತವು' ಎಂಬ ವಿವರ ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿದೆ. ಇಂಥ ಬದುಕಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕವಿತೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಡೆದಿದೆ.

> ಕೈ ಕುಸಿಯುವನಕವೂ ಎತ್ತಿ ಮರೆಸಿ ಮಶಾಲು
> ಕತ್ತಲೆಗೆ ಎದುರಾಳಿಯಾಗಿ ನಿಂತ ಪ್ರತಾಪ!

ಸಣ್ಣ ಸೊಡರಾಗದೇ, ಧಗಧಗ ಉರಿವ ಮಶಾಲಾಗಬಯಸಿದ ಅಣ್ಣನ ಜೀವಿತಕ್ಕಿಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಿಸ್ತಾರ ಲಭಿಸಿದೆ: ಅದು 'ಕತ್ತಲೆಗೆ ಎದುರಾಳಿಯಾಗಿ ನಿಂತ ಪ್ರತಾಪ'ದ್ದು. ಬದುಕಿನ ಉತ್ಸಾಹವೆಲ್ಲವೂ ಬದುಕಿಗೆ ಅರ್ಥ, ಚೆಲುವು, ಕಾಂತಿ ತರುವುದೆಂಬುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅದು ಸಾವಿನ ವಿರುದ್ಧದ ಹೋರಾಟವೂ ಆಗುವುದೆಂಬ ಕಾಣ್ಕೆ ಈ ಕವಿತೆಯ ಪ್ರಾಣತೈಲದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಬೆಳಕು.

ತನ್ನೀ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನೇ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನಿಸುತ್ತ ಕವಿತೆ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಡೆಯ ಎರಡು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕವಿತೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಹಂದರಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿಯೇ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲಂಥವು. ಆದರೆ ಆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ "ತೋರಿಕೆಯ ನಿರಾಕರಣೆ"ಯೂ ಗಮನಿಸತಕ್ಕುದಾಗಿದೆ.

> ಕೊನೆ ಕೊನೆಯ ದಿನದಲ್ಲಿ ಹೊತ್ತೇ ಇಲ್ಲದವನಂತೆ ಓಡಾಡಿದನಲ್ಲ-
> ನೆರಳೆದ್ದು ಬರುವುದನು ಕಂಡಿದ್ದನೇ?
> ಹೊರಡಬೇಕಾದವನು ಒಬ್ಬಂಟಿ ಎನಿಸಿ ಎದೆಗುಂದಿದ್ದನೇ?

೨. ಸುಧೀರ

'ಅಲ್ಪಾಯುಷಿ ವಿಮಾನವೀರ ನನ್ನ ಮೈದುನನ ನೆನಪಿಗಾಗಿ' ಎಂಬ ವಿವರದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಈ ಕವಿತೆಯ ನಾಯಕನ ಹೆಸರು 'ಸುಧೀರ' ಎಂಬುದು ಅನ್ವರ್ಥಕವಾಗಿಯೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಧೀರತೆಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಾವ್ಯದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಈಗಾಗಲೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಿರುವ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಸತ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ.

> ನೆಲಕ್ಕೇ ಕಾಲು ತಾಕದ ಬೀಸುನಡೆಯಲ್ಲಿ
> ಗಾಳಿ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಾನಿಗೆ ಲಗ್ಗೆ ಇಡುವವನ ಸೆಳಪಿತ್ತು

ಕೆಲವೇ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸುಧೀರನ 'ಉಕ್ಕು ಉತ್ತುಂಗ ಉತ್ಸಾಹದ' ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಚಿತ್ತಾಲರು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಣ್ಣನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ತವಕ, ತೀವ್ರತೆ ಕೊಂಚ ಮಾಗಿದ ಉತ್ಕಟತೆಯದು ಎಂದು ತೋರಿದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಹುಡುಗನ ಪ್ರಾಣೋಲ್ಲಾಸ ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ತಡೆಯಲಾರದಷ್ಟು ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನದು. ಇಂಥ ಪುಟಿವ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಚಿತ್ತಾಲರಿಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಭಯ, ಅಚ್ಚರಿಯೂ ಇದೆ. "ಇವನ ಧಮನಿಗಳಲ್ಲಿ ಸುರಿವ ನೆತ್ತರ ವೇಗ ಈ ನೆಲದ್ದೇ ಅಲ್ಲ" ಎಂದೂ ಅವರಿಗೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. 'ಹರಿವ ನೀರಿದು' ಕವಿತೆಯ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಹುಟ್ಟು, ಸಾವು ಉಗಿದ ಬಾಣದ 'ಏರ್ವ ಹಿಗ್ಗು' ಮತ್ತು ತಲೆ ಕೆಳಗಾಗಿ ಕಳಚಿ ಬೀಳುವ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ

ಪ್ರತಿಮಾರೂಪ ಪಡೆದಿತ್ತಷ್ಟೆ, ಸುಧೀರನ ಬಾಳುವೆ ಕೂಡ ಆ ಪ್ರತಿಮಾ ಪ್ರಮಾಣದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿದೆ:

ಗರಿಬಿಚ್ಚಿ ನಿಗುರಿ ಗಗನಕ್ಕುಗಿದ ಈ ಬಾಣ
ಗಾಳಿಪಾಲಾಗಿ ನಾಲ್ಕಾರೆ ತಬ್ಬಲಿ ಪಕ್ಕ ಪುಕ್ಕ ಮಾತ್ರ ನೆಲಕ್ಕಿಳಿಸಿ
....

ತೆರಳಿದ 'ಮಾಯಲಾರದ ನೋವು, ತವಿಸಬಾರದ ಕೊರಗು, ಹಳಹಳಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕವಿತೆ 'ಈ ಆಕಾಶ ಪರವಶ ಜೀವ ಬಂತೆಲ್ಲಿಂದ ಹೋಯಿತೆಲ್ಲಿ?' ಎಂದು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಕವಿಗೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಸಮಾಧಾನಕರವಾದ ಉತ್ತರ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದೇ ಇಲ್ಲ. 'ಈ ಮಹಾದ್ಭುತದಿ ಉದ್ಭವಿಸಿ ಬಂದ', 'ಎಚ್ಚತ್ತು ನಿಂತ' ಭಾಗ್ಯವಷ್ಟೇ ನಮ್ಮ ಪಾಲಿನದೆಂಬ 'ಹರಿವನೀರಿದು' ಕವಿತೆಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನೇ ಪುನಃ ಅವಲಂಬಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಶ್ವರತೆಯನೆ ಫಲಿಸಿ ಕುಡಿಯೊಡೆಯಬಿಡುವ ಒಂದು ಮಾದರಿ 'ಸುಧೀರ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿದೆ.

೩. ತಾಯಿ

'ತಾಯಿ' ಕವಿತೆ ಕೂಡ ಮೊದಲ ಎರಡು ಕವಿತೆಗಳಂತೆಯೇ ಒಂದು ಜೀವಿತ ಮುಗಿದ ಬಳಿಕ ಆ ಕುರಿತು ನಡೆಸಿದ ಚಿಂತನ. 'ಕಂಡವರೆಲ್ಲ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಅಲ್ಲಿ ಈಗ ಏನೂ ಉಳಿದಿಲ್ಲ' ಎಂಬುದು ಈ ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲ ಸಾಲಾದರೆ 'ಹೇಗೆ ಒಪ್ಪಲಿ ಈಗ ಏನೂ ಉಳಿದಿಲ್ಲವೆಂಬ ದೂರು?' - ಕಡೆಯ ಸಾಲು. ಅಂದರೆ ಕಂಡವರು ಯಾರೋ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಕವಿ ಒಪ್ಪುತ್ತಿಲ್ಲ, ಕವಿಯ ಪಾಲಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಏನೆಲ್ಲ ಇವೆ. ತಾಯಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಸಲುಹಿದ, ಬೆಳೆಸಿದ ಕ್ಷಣಗಳನ್ನು, ಅವಳ ಅಪ್ಪಟ ಪ್ರೀತಿ, ನಿಸ್ವಾರ್ಥ ಭಾವಗಳನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತ ಕವಿತೆ, ತನ್ನ ನೆನಪಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವ ಈ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಏನರ್ಥ ಎಂದು ಚಿಂತಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಬದುಕಿಗೆ 'ಧನ್ಯತೆಯ ಇಮ್ಮು' ('ಹರಿವ ನೀರಿದು' ಕವಿತೆಯ ಪ್ರಯೋಗ) ಲಭಿಸಬಹುದಾದ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು, ಮಾತೃತ್ವದ ಮಮತೆಯ ಬಾಳಮಾದರಿ. ಕಳೆದುಹೋದ ಕಾಲದ ಅಂಥದೊಂದು ಜೀವನದ ಬಗೆಯನ್ನು ಕವಿತೆ ಕೆಲವೇ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ.

ಹರಿಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ ನೀರು ಹಿತ್ತಿಲ ತುಂಬ
ದೊಟ್ಟೆಯಿಂದೆತ್ತಿ ತೊಟ್ಟಿಗೆ ಚೆಲ್ಲಿ ಸುರುವಿದ್ದು

ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಈ ಭಾಗ ಸಬ್ಬೆ, ತುಳಸಿ, ನಿತ್ಯಪುಷ್ಪಕ್ಕೆ ಅಕ್ಕರೆಯಿಂದ ನೀರೆರೆದ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ, ಬಚ್ಚಲ ರೊಚ್ಚೆಯಲ್ಲೂ ಕರ್ರಗೆ ಸೊಕ್ಕಿ ಹಬ್ಬಿದ ಬಸಲೆಯನ್ನೂ ತೋರುತ್ತ, ತಾಯಿಯತ್ತ ಕೈಮಾಡುವುದು ಹೀಗೆ:

ಸುತ್ತಲೂ
ಬೆಳೆದ ಗಿಡಬಳ್ಳಿಗಳ ಮೈರಸದ ಸರಭರ
ಸದ್ದು ಸೊಗಸು

ಮಧ್ಯದಲ್ಲೇ ತಾಯಿ!

ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಬೆಳೆಯುವಿಕೆ, ಪೋಷಣೆ, ಏರು ಯೌವನದ ಪೈರಸದ ಸರಭರ, ಮಮತೆ ತುಂಬಿದ ಈ ಪರಿಸರ ಪ್ರಕೃತಿಯದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಮಕ್ಕಳು ತುಂಬಿದ ಕುಟುಂಬದ್ದೂ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲದರ ಮಧ್ಯೆ ತಾಯಿ. ಅವಳ ಕುರಿತ ನೇರವಾದ ವಿವರಗಳೇನಿದ್ದರೂ ಈ ಮುಂದಿನ ಎಂಟು ಹತ್ತು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ. ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನೇ ಸರ್ವಸ್ವವೆಂದು ತಿಳಿದು ಬಾಳಿದವಳು, ಕೆಮ್ಮಿ ಕೆಮ್ಮಿ ಕೆಮ್ಮಿ ಸಣ್ಣಾದವಳು, ಒಳಗೊಳಗೇ ಒರಲೆ ಹತ್ತಿ (ಯಾವ ಕಾಯಿಲೆಯೂ ಇರಬಹುದು) ಮೈಗೂಡು ಕಳಚಿ 'ಮಣ್ಣಾದವಳು'. ಚಿತ್ತಾಲರ ಕವಿತ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಅರ್ಥದ ದಿಗಂತಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿ ಈ 'ಮಣ್ಣಾದವಳು' ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದೆ. ತಾವು ಬದುಕಿದ್ದ ಮನೆಯ ಆವರಣವನ್ನೆಲ್ಲ ಹಸಿರಿನಿಂದ ನಳನಳಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ತಾಯಿ ಮಣ್ಣಾಗುವ ಮೂಲಕ ಅದೇ ಭೂಮಿಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಕರಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಾಳೆ. 'ಬಿರುಸಾದದ', 'ಉರಿಸ್ವಾದದ' ತಾಯಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಇಂಥದೊಂದು ತಣ್ಣನೆಯ ಮಾತು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲುದು.

"ಇಂದಿಗೂ ಅದೇ ಕಣ್ಣಕಾವಲ ನೆನಪು, ಅದೇ ನೀರುಂಡ ಮಣ್ಣತಂಪು,
ಊಡುತಿದೆ ತಾಯಿಬೇರು."

ನಿಸರ್ಗದ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿ ಸದ್ದಿರದ ಪಾಲನೆಯ, ಪೋಷಣೆಯ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿರಬಹುದಾದ 'ತಾಯಿ', ಚಿತ್ತಾಲರ ಪಾಲಿಗೆ ಒಂದು ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಧಾಮಿಕ ಆಯಾಮಗಳಿಲ್ಲದ (ಅಂದರೆ ತೀರ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿಬಿಡುವ ತಾತ್ವಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಒಲ್ಲದ) ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಾವ್ಯಧರ್ಮಕ್ಕೆ ನೆಲಕ್ಕಂಟಿದ ಬದುಕಿನ ತಾಯಿಯ ಜೀವನದ ನೆಮ್ಮದಿ, ಶಾಂತತೆಗಳು ಮೌಲ್ಯಗಳಾಗಿ ತೋರುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು 'ತಾಯಿ' ಕವಿತೆ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲವಾಗುವ ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ತಾಯಿಯ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಿತಿಯ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಿದೆ.

೪. ಹೆಂಡತಿಗೆ

ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಇದೊಂದೇ ಕವಿತೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. (ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಕವಿ ಮಾತ್ರ) ಮೊದಲ ಮೂರೂ ಕವಿತೆಗಳು ಮೃತ್ಯುಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದವಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಕವಿತೆ ಸಂಗಾತಿಯ ಜತೆಗಾಡುತ್ತಿರುವ ಮಾತು. ಚಿತ್ತಾಲರ ಬಾಳತತ್ವದಲ್ಲಿ ಸಂಗಾತಿಯ ಒಲುಮೆಗೊಂದು ಪಾಲಿದೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಆರಾಧಿಸುವ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿವರವೂ ಸದ್ದಿರದೆ ಬರುತ್ತದೆ, ಅವರ ಬಾಳಲ್ಲಿ ಮಡದಿ ಬಂದ ತೆರದಲ್ಲೆ.

ಸಹಜ ವಿನಯದಿ ಬಂದೆ ಹಗುರಾಗಿ ಮುಡಿದು
ನಿರ್ವ್ಯಾಜ ಹಾಸದ ಹೂವ

ಪತ್ನಿಯ ಸಹಜ ವಿನಯದ ಬಣ್ಣನೆಯಂತೆಯೇ ಕವಿಯ ನಿರೀಕ್ಷೆಯ ಒಂದು ಸದ್ಗುಣವೂ ಇದಾಗಿರಬಹುದಲ್ಲವೆ? ಕವಿತೆಯಂತೂ ಹಾಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅವಳ ಕಣ್ಣೋಟ ಸೂಚಿಸಿದ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಕವಿ ಎಂಟು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಗೆ ಕೈನೀಡಿ ಬಾಳುವ ಸಹಯೋಗಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ ಆಹ್ವಾನವದು. ಮಡದಿಯ ಮಿತಭಾಷಿತ್ವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕವಿತೆಯ ಈ ಕ್ರಮ ಸೋಜಿಗ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ತಮ್ಮ ಬಾಳುವೆಗೊಂದು ವಿಸ್ತಾರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು

ಒದಗಿಸಿಬಿಡುವ, ಕ್ಷಣವೊಂದರಲ್ಲೆ ಅದನ್ನು ಮನುಕುಲದ ಜೀವಿತದ ರೂಪಕವಾಗಿಸಿಬಿಡುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಕೆಳಗಿನ ಸಾಲುಗಳು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿವೆ:

> ಬಂದು ಹೂಡಿದೆ ಮನೆಯ
> ಈ ನೆಲದಿ, ನೀರಬಳಿ, ಆಕಾಶದಡಿಯಲ್ಲಿ

ಮರ್ತ್ಯದ ಬಾಳ್ವೆ ಇದಾದ್ದರಿಂದ ಬಂದವಳು ರಂಭೆ, ಊರ್ವಶೀಯ ವೈಭವದವಳಲ್ಲ, ಒನಪಿನೊಯ್ಯಾರದುದ್ರೇಕವೂ ಇಲ್ಲ.

> ಇತ್ತು
> ನೆಲಕೆ ಸದಾ ಅಂಗಾಲನೂರಿ ಸಂತಸಪಡುವ ಪರಿಪಾಠ
> ಇತ್ತು
> ಅಡಕದಿ ಹಿಗ್ಗಿ ಹಿಗ್ಗಿಸುವ ಒಡನಾಟ
> ಇತ್ತು
> ತುಳುಕದೆ ತುಂಬಿ ಕಂಠಮಟ
> ಆಕಂಠ ಕುಡಿಸಿ ಕುಡಿಯುವ ಕೂಟ

'ಇತ್ತು' ಕ್ರಿಯಾಪದವೂ ಆಗಬಹುದು ('ಇದ್ದಿತ್ತು'), 'ಕೊಟ್ಟು' ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲೂ ಸಲ್ಲಬಹುದು. ಅಣ್ಣ, ಸುಧೀರ ಆಕಾಶಪರವಶ ಜೀವಿಗಳಾದರೆ, ತಾಯಿ, ಮಡದಿ ನೆಲಕ್ಕೆ ಅಂಗಾಲೂರಿ ಸಂತಸ ಪಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಜೀವಿತದ ಮೂಲಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ, ಅವರ ಆಯ್ಕೆಯ ಬಾಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಗಳು ಪಡೆಯುವ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನೂ ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಾವ್ಯ ತರ-ತಮ ಭಾವವಿಲ್ಲದೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ತಾಲರ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಕುರಿತ ಅವರ ಆತ್ಮೀಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವರ ಸದ್ಗುಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಿರೂಪಿಸುವ ಕವಿತೆಗಳಾಗಿವೆಯಂಬ ಮಾತು ಅವರ ಕಾವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವೆಡೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ತಾಲರ ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಅವರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಹುಡುಕಾಟದ ಫಲಗಳಾಗಿವೆ. ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಇರುವ ಸ್ವರೂಪ ಇವರ ಕವಿತೆ ಮೂಡಿಸುವ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಅದೇನೂ ಅಷ್ಟು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಜೀವಿತದ ಸಾರ್ಥಕತೆಯ ರೂಪಕಗಳಾಗಿ ಈ ನಾಲ್ಕೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಾದ್ದು ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಆಕಾಶಪರವಶ ಜೀವ ಬಂತೆಲ್ಲಿಂದ ಹೋಯಿತೆಲ್ಲಿ?' ಎಂಬಂಥ ನೋವು, ವಿಸ್ಮಯಗಳನ್ನು ಒಂದು ಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು 'ತುಳುಕದೆ' ಬಾಳಬೇಕೆನ್ನುವಂಥವು, ಈ ನೆಲದ ಮಳೆಗಾಳಿಗೆ ಒಲಿದು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬಾಳುವವೆನ್ನುವಂಥವು. 'ಅಣ್ಣ' ಕವಿತೆಯ ನಾಯಕನಿಗೆ 'ತುಳುಕದ' ಬಾಳ್ವೆಯ ಕ್ರಮ 'ಜಿಪುಣ ಗತ್ತು'. ಮಶಾಲು ಉರಿಸಿ, ಅಬ್ಬರಿಸಿ ಮರೆಯಾಗುವ ಅಂಥ ಪಾತ್ರಗಳೂ, ಅಂಗುಷ್ಠದಿಂದ ಮಸ್ತಕದ ಪರ್ಯಂತ ನೆಲದ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಳುವ ತಾಯಿ, ಪತ್ನಿಯರ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಹರಿವ ನೀರಿನಂಥ ಬದುಕನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಜೀವನ ವಿಧಾನವನ್ನೂ ಕೌತುಕದಿಂದ, ತಕ್ಕಷ್ಟು ಗೌರವದಿಂದ ಕಾಣುತ್ತದೆ, ಚಿತ್ತಾಲರ ಕವಿತೆ. 'ಅಣ್ಣ' ಕವಿತೆಯ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದ ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ:

ಕೆಲವರಿಗೆ ಈ ಜಗತ್ತು ಅವಲೋಕನಕ್ಕೆ ವಸ್ತು
ಕೆಲವರಿಗೆ ತಬ್ಬಿಕ್ಕಿ ತುಟಿಯೂರಿ ಚೀಪಬೇಕೆನ್ನಿಸುವ
ಮಾಂಸಲವಕ್ಷ
ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರಿಗೆ ಕಡೆಯಬೇಕು, ಮಿದಿಸಬೇಕು,
ಮೂರ್ತಿಸಲೆಬೇಕೆಂಬ ಧ್ಯಾಸ ಹಿಡಿಸುವ ಕಲ್ಲು, ಕೈಮಣ್ಣು

'ಹರಿವ ನೀರಿದು' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಉದಾರವೂ, ಉದಾತ್ತವೂ ಆದ ಜೀವನ ದರ್ಶನ ನಿರಂತರ ಎಚ್ಚರವನ್ನೊಂದು ಬದುಕಿನ ಸೂತ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿತಷ್ಟೆ, ಒಂದು ಉಜ್ವಲ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ

ಅಹಹ ಮರ್ತ್ಯರ ನಾಡೆ!
ನಿನ್ನ ರೆಂಬೆಗಳಲ್ಲಿ ನಶ್ವದ ಹೂವು ಹಣ್ಣು
ಕತ್ತೆತ್ತಿ ಬಂದು ಬೆಳೆ ನಳನಳಿಸುತಿರುವಾಗ
ಅಡಿಗೆ ಕಾಯುವದು
ಮಣ್ಣು

(ಹರಿವ ನೀರಿದು)

-ಎಂಬ ರುದ್ರ ತಿಳಿವಿನ ಅಲೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿತಷ್ಟೆ, ಅಂಥ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಬಯಸುವ ನಾಲ್ಕು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಾಗಿ ಈ ನಾಲ್ಕು ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧಿ ಕವಿತೆಗಳು ಮೈದಾಳಿವೆ, ಹಾಗೂ 'ಹರಿವ ನೀರಿದು' ದೀರ್ಘಕವಿತೆಗೊಂದು 'ತಕ್ಕ ಮಣ್ಣಿನ ತೇವ'ದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಆವರಣವನ್ನು ರಚಿಸಿವೆ ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿದೆ.

❖

ವ್ಯಾಧಿ
(ಗಂಗಾಧರ ಚಿತ್ತಾಲ)

ಚಿತ್ತಾಲರ ಕೊನೆಯ ಕವನ ಸಂಕಲನ 'ಸಂಪರ್ಕ'ದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಪೀಡಿಸಿದ ಭಯಾನಕ ವ್ಯಾಧಿಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಅನೇಕ ಕವಿತೆಗಳಿವೆ (ಚಿತ್ತಾಲ, ೨೦೦೨, ಪುಟ ೧೭೦) .ಐದೇ ಸಾಲುಗಳ ಪುಟ್ಟ ಕವಿತೆ 'ಕನಸಿನಲ್ಲೂ ಎಣಿಸಿರಲಿಲ್ಲ' ಅವರ ಕಾವ್ಯಜೀವಿತವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಮುಖ್ಯವಾದೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ:

ಕನಸಿನಲ್ಲೂ ಎಣಿಸಿರಲಿಲ್ಲ
ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ತಂದೆಯನ್ನು ಬಾಧಿಸಿದ ದುಃಖ
ಇಂದು ಮಗನನ್ನೂ ವ್ಯಾಧಿಸೀತೆಂದು
ಚರಿತ್ರೆಯೆಂದು ಹಾಡಿದ ಗೀತ
ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಾಗಿ ವೇಧಿಸೀತೆಂದು

ದುಃಖಗೀತವಾಗಿ, ಮನುಕುಲದ ಹಾಡಾಗಿ ಬರೆದ ಕಾವ್ಯದ 'ಮೂಲಯಾತನೆ' ತನ್ನದೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದೀಗ ಕವಿಯನ್ನು ಸ್ವತಃ ಬಾಧಿಸುತ್ತಿದೆ. 'ಇದನ್ನು ಕನಸಿನಲ್ಲೂ ಎಣಿಸಿರಲಿಲ್ಲ' ಎನ್ನುತ್ತ ಚರಿತ್ರೆ, ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ಕವಿ ನೋವಿನಿಂದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ಕಾಲ ಇದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ವ್ಯಾಧಿ' ಕವಿತೆಯ ಮೂಲಕ, ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಒಡಮೂಡಿಸಿದ ತಾತ್ವಿಕ ನೋಟದ ಬಗೆ ಅರಿಯಲು ತೊಡಗಿದೆ.

ಈ ಕವಿತೆ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಮೊದಲ ಭಾಗದ ಮೊದಲಲ್ಲಿರುವ ಸುದೀರ್ಘ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಷ್ಟೂ ತಜ್ಞರದು. ಅವರು ರೋಗವನ್ನು ತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ವಿವರಿಸಬಲ್ಲರಷ್ಟೇ ಹೊರತೂ ರೋಗಿಯನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸಲಾರರೆಂಬುದು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ವ್ಯಂಗ್ಯ. 'ನಿಮಗಷ್ಟೇ ಹೀಗೇಕೆ ಆಗಬೇಕೊ? ಅದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನೊಬ್ಬನೇ ಬಲ್ಲ' ಎಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ತಜ್ಞತೆಗಿರುವ ಮಿತಿಯೂ, ರೋಗದ ಭಯಾನಕ ವಿಲಕ್ಷಣ ಸ್ವರೂಪವೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. "ಇದು ಬುನಾದಿಯಲ್ಲೇ ಎಲ್ಲೋ ಆಯಕಟ್ಟಿನ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಬಿರುಕಿನ ಫಲ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಅವರು. ಯಾವುದೇ ತರ್ಕಕ್ಕೊಳಪಡದ, ಚಿಕಿತ್ಸೆಗೆ ಒಗ್ಗದ ಇಂಥ ವ್ಯಾಧಿಯ ಎದುರು ಭಯದಿಂದ ಚೀರಬಹುದಾದದ್ದು ಮಾತ್ರವೇ ಮನುಷ್ಯನ ಪಾಡು.

ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ದೇಹ ಕುಸಿವ ಅನುಭವದ ಮಂಡನೆಯಿದೆ. ಯಾವ ಅಗೋಚರನಿಗೆ ಮೊರೆಯಿಡಲಿ, ಮೊರೆಯಿಡಲು ತಾವಾದರೂ ಎಲ್ಲಿದೆ, ಈ ಅನರ್ಥವನ್ನು ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಲು ಯಾವ ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನವಿದೆ ಮುಂತಾಗಿ ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯ ಎದುರು, ಪ್ರಾಣಘಾತನ ಅಕಾರಣ ನಿರ್ದಯತೆ ಕುರಿತು ಕವಿ ಅಸಹಾಯಕತೆಯಿಂದ ಕುದಿಯುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಸಣ್ಣದನಿಯನ್ನು ಕೇಳುವವರ್‍ಯಾರಿಲ್ಲಿ
ಸುತ್ತಲೂ ನಿರುತ್ತರದ ಮೌನ
ಈ ಪ್ರಪಂಚದ ಭಾರ ಹೊತ್ತವಗಾದರೂ ಗೊತ್ತೆ
ನಾನಿಲ್ಲಿ ಪಡುತಿರುವ ಬನ್ನ?

ತನ್ನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೂ, ಸಂಕಟಕ್ಕೂ ಪ್ರಪಂಚದ ಮೌನ ಕವಿಗೆ ನಿರುತ್ತರದ್ದಾಗಿಯೂ ಕಂಡು ಯಾತನೆ ಅಧಿಕಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲಭಾಗದಲ್ಲೇ ಈ ಮಾತು ಬಂದಿದೆ-

ಇದು ತಜ್ಞರ ವರದಿಯೋ? ಮೇಲಿಂದ ಬಂದ
ಆಮರಣ ದೇಹದಂಡನೆಯ ಫರ್ಮಾನೊ?
ತಿಳಿಯಲೇ ಇಲ್ಲ.

ದೇಹದಂಡನೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಏಕಾಂಗಿತನವನ್ನೂ, ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನೂ ವಿಶ್ವದ ನಿರುತ್ತರ ಮೌನವನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ನೋವು, ಆತಂಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯಭಾಗ ವ್ಯಾಧಿಯ ಕುರಿತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆದಿದೆ:

ಬರಿ ಕಪೋಲ ಕಲ್ಪಿತವಲ್ಲವು ಈ ಕುತ್ತು
ಇದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ಇದು ಸಾಕ್ಷಾತ್ತು
ಚಹರೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಇದರ ವಿಕರಾಳ ಮುಖ
ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಎದೆ ನಡುಕ
ವ್ಯಾಧಿಗ್ರಸ್ತನೊಬ್ಬನಿಗೇ ಗೊತ್ತು
ಇದ ಬಣ್ಣಿಸಲೆಳಸುವ ಬರಿಮಾತು
ಏನನ್ನೂ ಹಿಡಿಯಲು ಬಾರದ ತೂತು

ತನ್ನ ಮಾತಿನಿಂದ, ಘೋಷಲಯದಿಂದ, ಉದಾತ್ತ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯನ ಏನೆಲ್ಲ ಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉತ್ಕಟವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಿದ ಕವಿ ತನ್ನ ಮಾತಿನ ಮಿತಿಯನ್ನೂ, ಚಹರೆಯಿಲ್ಲದ ರೋಗದ ವಿಕರಾಳ ಮುಖವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಹಿಂದಿನ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಯಾತನೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಮನುಕುಲವನ್ನೆಲ್ಲ ಆವರಿಸಿದ ಅನುಭವವಾಗಿ ವಿಕಸಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದು ತೀರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಡುವ ಪಾಡಾಗಿದೆ. ಅದೇ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹತ್ತ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿಯೇ ತನ್ನ ಸಂಕಟದ ಅಗ್ನಿದಿವ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿಯಬೇಕಾಗಿ ಬರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸುವ ಕವಿತೆಯೂ ಇದಾಗಿದೆ.

ಅವರ ಹಿಂದಿನ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ಮೂರ್ತ ವಿವರಗಳಿಗಿಂತ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಮಾನವೀ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಮೂಲಭೂತ ಆಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರುತ್ತಿತ್ತಾದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ಮೂರ್ತವಿವರಣೆಗಳು ಕವಿತೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂಗತಿಯೆಂಬಂತೆ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿವೆ. ಬದುಕಿನ 'ಮಹಾದ್ಭುತ'ದಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಪಡೆದ ಸುಖ ಒಂದಾದರೆ, ಅದರ ಅಕಾರಣ ನಿರ್ದಯತೆಯಿಂದ ಅನುಭವಿಸುವ ಶಪಿತ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ಕಥೆ. ಈ ಕವಿತೆ ಆ ಎದೆ ನಡುಕದ ಕಂಪನವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ಸಂಕಟವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ. ಅದು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಅನರ್ಥವನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ಯಾವ ಸಮರ್ಥ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನವೂ ಇಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ನೇರ ಉಕ್ತಿಗಳಲ್ಲೇ ಕವಿತೆ ಆಕೃತಿ ತಳೆದಿದೆ- ಆ ಬರಿ ಮಾತೂ ವ್ಯರ್ಥವೆಂಬ ಅರಿವಿನಲ್ಲೇ.

❖

ಭೂಮಿಗೀತ
(ಅಡಿಗ)

ಭೂಮಿಗೀತ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕವಿತೆಯೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ (ಅಡಿಗ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೨೬೩). ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಪರಿಶೀಲನೆ ಹಾಗೂ ಅದು ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವುಗಳನ್ನೂ ತೋರಿಸುತ್ತಿರುವುದೇ ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಹಾಗೂ ಎಲ್ಲದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಈ ಆದ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕನ ದೀರ್ಘ ಕವಿತೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ-ನಮ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸದ ಕೇಂದ್ರ ಆಸಕ್ತಿಗಳಾಗಿವೆ.

ಕವಿತೆ ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜನೆಗೊಂಡ ನೂರಾ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂಬತ್ತು ಸಾಲುಗಳ ರಚನೆ. ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಎಳಹರಯ ಎಂಬ ಎರಡು ಉಪಭಾಗಗಳಿವೆ. —ಕವಿತೆ ಬಳಸುವ ಮುಕ್ತಲಯದ ಅಡ್ಡ ಉದ್ದ ಸಾಲುಗಳು, ಇತರರ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಬಗೆ, ಅಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ರೂಪಕಗಳು, ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಮೊದಲನೋಟಕ್ಕೆ (ಈ ಕವಿತೆ ಪ್ರಕಟವಾದ ಕಾಲಕ್ಕೆ) ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿರಬೇಕು. ರಚನೆಯಲ್ಲೂ, ಅರ್ಥಾನುಸಂಧಾನದಲ್ಲೂ ಬಿಗಿ ಸಡಿಲಿಸದ ಪಟ್ಟು ಕವಿತೆಯದು ಎಂದು ತೋರಿರಬಹುದು. ಕವಿತೆಯ ಬದಲಾದ ರಚನಾಕ್ರಮ, ಅದರ ಆಕೃತಿ-ಮೂಲತಃ ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಅಂತರ್‌ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಗದೆ ಆಕೃತಿಯಷ್ಟೇ ಬದಲಾದ ನವ್ಯಕ್ರಮ ಗೋಕಾಕರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಗೋಕಾಕರಿಗೆ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸು ರಚನಾ ಮಾದರಿಯ ವಿನೂತನ ಬಗೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸಿತು, ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಧಾಟಿ, ಧಾತುಗಳು ಬದಲಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಬದಲಾವಣೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯರಚನಾ ವಿಧಾನದ ಬದಲಾವಣೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ಯುಗಳವೇನೂ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಾಗಲೂ ಕನ್ನಡದ ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ತಂದ ರಚನಾಕ್ರಾಂತಿ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ (ಮುಖ್ಯಕವಿಗಳಲ್ಲಿ) ಅವರ ಯೋಚನಾಕ್ರಮದಲ್ಲುಂಟಾದ ಪಲ್ಲಟ, ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ತೋರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಅಡಿಗರ ಭೂಮಿಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಭೂಮಿತಾಯಿಯ ಚಿತ್ರ ದ್ವಂದ್ವವಿನ್ಯಾಸವುಳ್ಳದ್ದು. ಆಕೆ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತೆಯೂ ಹೌದು, ಪೋಷಕಿಯೂ ಹೌದು, ವಿನಾಶಕ ಸ್ವರೂಪಿಣಿಯೂ ಹೌದು. ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕುರಿತ ಇಂಥ ನಿಲುವು ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ, ಅದು ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ ಮಾತ್ರ ವಿನೂತನವಾದ್ದು. ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಶೋಧನೆಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಕವಿತೆಯ ದರ್ಶನ ಅದರ ಒಟ್ಟು ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿದ್ದು. ಕಾವ್ಯದಾಚೆಗೆ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಮೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುವ ಅಥವಾ ದೃಢಪಡಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನೂ ಕಾವ್ಯ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿತು, ಅದು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟ ಸಿದ್ಧ ಛಂದೋ ಮಾದರಿಗಳ ಜೊತೆಗೇ. ರಮ್ಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಭಾವಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸಂರಚನೆ ಸರಳವೂ, ಪೇಲವವೂ, (ಸರಳವಾದವ್ವೆಲ್ಲ ಪೇಲವವಾಗಿರಬೇಕಿಲ್ಲ, ಪೇಲವವಾದುದೆಲ್ಲ ಸರಳವಾದುದೆಂದಲ್ಲ). ಸ್ವತಃ ಸಿದ್ಧವೂ, ಕ್ಲೀಷೆಯದೂ ಆಗಿ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯೊಂದು ಕುಬ್ಜ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿ ಬಿಡಬಹುದಾದ ಅಪಾಯದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅಡಿಗರು ತೆರೆದ ಹೊಸದಾರಿ ಕಠಿಣ ಆಹ್ವಾನಗಳದ್ದಾಯಿತು. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ

ಶೋಧಕ ಸ್ವರೂಪದ ಇಂಥ ಮನಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಸರಳ ಛಂದೋರಚನೆಗಳು ಸಾಲದಾದವು. ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡ ಬದಲಾವಣೆಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅಂತರಂಗಿಕವಾದದ್ದು, ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಅಂತರ್ಜಲದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಹಾಗೂ ಮಹತ್ತರ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂಥದು ಎಂಬುದನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತು.

ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಭೂಮಿ ಎದುರಾಗುವುದು ವಾತ್ಸಲ್ಯಮಯಿ ತಾಯಿಯಾಗಿ:

ತೆಂಗುಗರಿಗಳ ಬೀಸಿ ಕೈಚಾಚಿ ಕರೆದಳು;
ಅಡಿಕೆಗೊನೆ ಗಿಲಕಿ ಹಿಡಿದಾಡಿಸಿದಳು

'ಗಂಧಗಿರಿಶಿಖರದಲಿ ಮಲಗಿಸಿ' ಹಕ್ಕಿಗೊರಳಿಂದುಗುವ ಜಾಮೂನು ನಾದದಲಿ ಜಾಳಿಸಿ, ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಮೋಡದ ವಿಶ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಕೆಳಗೆ ಜೀವಜ್ಯೋತಿ ಕೂಡಿಸಿದಳು ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ಅವಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿಸ್ತಾರರೂಪದ ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಡಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪೊರೆಯುವ ಶಕ್ತಿ ಅವಳು. ಕವಿತೆಯ ದೀರ್ಘವಾಕ್ಯಗಳೂ ಅವಳ ಬೃಹದ್ರೂಪವನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಲು ಸಹಾಯಕವಾಗಿವೆ. ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲ ಭಾಗದ ಈ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಉಗಮದ ಚಿತ್ರವಿದ್ದರೆ (ಅದು ಮಾನವನ ಉದಯವಾಗಿಯೋ, ಮೋಡವೊಂದು ಮಳೆಯಾಗಿ ಇಳಿಗಿಳಿವ ಚಿತ್ರವಾಗಿಯೋ ಕಾಣಿಸಲೂಬಹುದು), ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ಎಳ ಹರೆಯ'ದ ಚಿತ್ರಣ.

ನಂದಬಟ್ಟಲನೆತ್ತಿ ತುಟಿಗಿಟ್ಟು ನರ್ತಿಸಿತು ಅಂದುಗೆಯನಾಡಿಸುತ ಬಂದ ಭೃಂಗ;
ಹಿತ್ತಲಜಗಲಿ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕಿದೆನು ಕೆಳಗೆ ಮತ್ತೂ ಕೆಳಗೆ, ತಳಕೆ ಕುಂಗ

ಹಾಗೆಯೇ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂಭ್ರಮ. ಬೇಲಿ ಮೇಗಡೆ, ಗದ್ದೆಯಂಚಲ್ಲಿ, ತೋಪುಗಳ ಅಂಗುಲಂಗುಲದಲ್ಲಿ, ತೋಟದೊಳಗೆ-ಎಲ್ಲೆಲ್ಲು ಹೆರಿಗೆ ಮನೆ. 'ಬೇನೆ, ಸಂಕಟ, ನಗೆ' ಎಲ್ಲವೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಹ-ವಾಸಿಗಳು. ಚೀರು, ಚಿಗುರಿನ ಚೆಲುವು ಎರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕಾಣಬಲ್ಲ ಈ ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನ ಸಾಲು:

ನರ್ಸುಗಳು ಡಾಕ್ಟರರು ಹೆರಿಗೆ ಮನೆಯೊಳಗೆ ಹೊರಗೆ
ಅವರ ಬೆನ್ನಿಗೆ ಸದಾ ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿ

ಇದೊಂದು ಸಂದರ್ಭದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ, 'ಸದಾ ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿ' ಎಂಬ ಕೊನೆಯಭಾಗ ನೆನಪಿಸುವುದು ಸಾವಿನ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು. ಹುಟ್ಟಿನ ಬೆನ್ನಿಗೇ ಸಾವನ್ನೂ ಹೊಳೆಯಿಸಿಬಿಡುವ ಈ ವಿಧಾನ ಕವಿತೆ ಒಳಗೊಂಡ ದ್ವಂದ್ವ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. 'ತಿರುತಿರುಗಿ ತನ್ನ ಬಸಿರಲ್ಲಿಟ್ಟು ನವೆದಳೋ' ಎಂಬ ಸಾಲಿನ ಅರ್ಥ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಿಗಿಯಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಚರಜೀವದ ಹುಟ್ಟು, ಸಾವು, ಮರುಹುಟ್ಟನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲಷ್ಟು ಈ ವಾಕ್ಯ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. 'ಹಕ್ಕಿ ಕೊರಳನು ಹಿಚುಕಿ' ಲಾಲಿ ಹಾಡುವ ಅವಳ ವರ್ತನೆ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗದಷ್ಟು ಭೀಷಣತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ, ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆಕೆ ತಾಯಿಗೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಎದೆಗವಚಿಕೊಂಡವಳು ಎಂಬ ಮಾತು ಅವಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಿದೆ. ತನ್ನನ್ನು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆ 'ಈಡಿಪಸ್ಸಿನ ಗೂಢ ಪಾಪಲೇಪಿತ'ನೆಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ತಾಯಿ ನೆಲವನ್ನು ಉತ್ತಿ, ಸಿಗಿದು, ಬಿತ್ತಿ, ಬೆಳೆವ ಇವನ ತಾಯೊಕ್ಕಲು ಪಡೆದಿದ್ದೇನು? ಆಟಂಬಾಂಬು ಕಾಳುಗಳನ್ನು. ಮನುಷ್ಯನ ಕೃಷಿ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಸಾಹಸ, ಹುಂಬತನ, ಧಾರ್ಷ್ಟ್ಯ ಎಲ್ಲವೂ ಇಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಠುರ ಶೋಧನೆಗೊಳಗಾಗಿವೆ. ಮುಂದಿನ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕನಸುಗಳ ವಿಫಲತೆಯ ನೋಟವಿದೆ. ಬಾನಹಕ್ಕಿಗಳು ಕರೆಯುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಇವನೂ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಹಾರಾಟವೆಲ್ಲ ಪಂಜರದೊಳಗೆ. "ಢಿಕ್ಕಿ ಹೊಡೆದೆನು ಪಂಜರದ ಕಂಭ, ಮಾಡಕ್ಕೆ" ಸಾಲು ವರ್ಣಿಸುವುದು ದೇಹದಲ್ಲಿ ಸೆರೆಯಾದ, ದೇಹದ ಐಹಿಕ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಲಾರದ ಮಾನವ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು, ಅದರ ಸಾಹಸವನ್ನು. ಅಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೆಲ್ಲವೂ ವಿಫಲಗೊಂಡು "ಚೀರಿ ಬಡಿದೆನು ರೆಕ್ಕೆ, ಕುಕ್ಕಿ ಪುಕ್ಕವ, ಕಿತ್ತು ರಾಶಿಹಾಕಿದೆ ತಿಂಡಿತಟ್ಟೆಯೊಳಗೆ."

ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲೂ ಇದೇ ದಿಗ್ಬಂಧನೆಯ ಚಿತ್ರ ಬೇರೊಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ.

ಮರಿಕುದುರೆ ಕೆನೆದು ಕುಣಿದಿತ್ತು; ಸುತ್ತಲು ಹುಲ್ಲು, ಹುರುಳಿ,
ಬಂಗಾರದ ಕಡಿವಾಣ, ರನ್ನ ಲಗಾಮು.

ಕವಿತೆ ಮುಂದುವರಿಯಲು ಈ ಹೊಸ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಮೊದಲ ಭಾಗದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ರೆಕ್ಕೆ-ಪುಕ್ಕಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಿತ್ತುಕೊಂಡ ಹಕ್ಕಿ ಕವಿತೆಯ ಆ ಮುಂದಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯುಳಿದಿಲ್ಲ. ಮಾನವ್ಯದ ಸಂಕಟವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ದಟ್ಟಗೊಳಿಸಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಾರದೆ ಕವಿತೆಯ ಹಸಿವು ತೀರುವಂತಿಲ್ಲ. ಮಂಗನ ಕುಣಿತ, ಈಚಲ ಮರದವ್ವನ ಹಾಡು ಅವನ ಬಾಳಿನ ದುರ್ಧರತೆಯನ್ನು ಅಣಕ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ವೇದನೆಯನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ವೇದ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಹರಿಕಥೆಗಳೆಲ್ಲ ಎಣ್ಣೆ ತೀರುತ್ತಿರುವ ಒಡಕು ಹಣತೆಯ ಮುಂದಿನ 'ಬತ್ತಿಹೊಸೆತ'ದ ಕ್ರಿಯೆಯಷ್ಟು ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ಹುಟ್ಟಿದ ಜೀವವೊಂದು ಸಾಯುವಾಗ ('ಬಿದಿರು ಮೇಣೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಸಾಗುವ ವೇಳೆ') ಹೊರಬಂದು ನೋಡಲೂ ತಾಯಿಗೆ ಪುರುಸೊತ್ತಿಲ್ಲ. "ಅವಳಿಗಿನ್ನೊಂದು ಹೆರಿಗೆ". ಇಲ್ಲಿ ಇರುವ ತನಕವೂ ಈ ತಾಣ ಅರಗಿನರಮನೆಯದೆಂದು ತೋರಲಿಲ್ಲ. ಈಗ ಅಳಿಯುವಾಗ ಹಳೆಯ ನೆನಪುಗಳು. 'ತಾಯಿ' ಎಂಬ ಇವನ ನುಡಿಯನ್ನು ಪೆದ್ದುಭ್ರಾಂತಿಯೆಂದು ಭೂಮಿ ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಇವನ ಮತ್ತು ಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧ ಕರ್ಣ ಕುಂತಿಯರ ಸಂಬಂಧದಷ್ಟು ಸಂಕಟಮಯವಾದದ್ದು. ("ಸಾಯಿಸಲಿಕ್ಕಲ್ಲದೇ ಬರಳು ಕುಂತಿ"). 'ಹುಲಿ, ಚಿರತೆ, ಆನೆ, ಹಸು, ಆಡು, ಕೋಡಗ, ಕತ್ತೆ' ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೆರಬಲ್ಲ ಇವಳದು 'ವಿಷಮರತಿ' ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಕವಿತೆ ಭೂಮಿಯ ಕುರಿತು ತಳೆಯುವ ನಿಲುವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ಕಲ್ಪನಾತೀತವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ಥಿತಿ ಅನಾಥನದು:

ಬಿಟ್ಟರೋ ಕಾಡಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು ಕಟ್ಟಿ ;
ಸುತ್ತಲೂ ಬಿಗಿದಿಟ್ಟು ಮುಳ್ಳು-ತಂತಿ:
ಕುಡಿಯಲುಪ್ಪಿನ ನೀರು; ತಿನಲು ಬೆಂಕಿಯ ಚೂರು ;
ಕುಣಿಯಲೆಂದೇ ಬೇಡಿ ಕಾಲ ತೊಡವು

ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ 'ನೆಲತಾಯಿ ಮಲತಾಯಿ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಕವಿತೆ ಭೂಮಿಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದೂರ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ, ಇವಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದು ತನ್ನ

ತಾವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದರೆ "ಕಾಡ ಮೂಲಕವೆ ಪಥ ಆಗಸಕ್ಕೆ". ಇದು ಧ್ರುವ ಸಾಗಿದ ಪಥ. ತನ್ನ ಮತ್ತು ಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧ ಧ್ರುವ ಮತ್ತು ಸುರುಚಿಯರ ಸಂಬಂಧದಷ್ಟು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದು ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಬಂದ ಬಳಿಕ ಧ್ರುವನ ತಪೋಮಾರ್ಗವೇ ಕಾವ್ಯ ಕಾಣುವ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಹಾದಿಯಾಗಿ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. "ಬತ್ತಲಾಗದೆ ಬಯಲು ಸಿಕ್ಕದಿಲ್ಲಿ."

ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಋಷಿ ತ್ರಿಶಂಕುವಿಗಾಡಿದ ನುಡಿ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸುತ್ತದೆ. "ತ್ರಿಶಂಕು, ನಡೆ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ" ಎಂಬುದು ಆ ಮಾತು. ತ್ರಿಶಂಕುವಿನ ಆಸೆ, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಆಶ್ವಾಸನೆ, ಸಂಕಲ್ಪ, ಪ್ರತಿಸ್ವರ್ಗದ ನಿರ್ಮಾಣ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಈ ವಾಕ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಕೊಡುವ ಭರವಸೆಯ ಮಿತಿಯೂ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಸ್ವರ್ಗ ಮೂಲ ಸ್ವರ್ಗವಾಗಲಾರದು, ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಅದೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ವರ್ಗ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವೆಲ್ಲವೂ "ಆಕಾಶ ಪಂಜರದ ಹೊನ್ನ ಸರಿಗೆಯ ನಡುವೆ ನಡೆವ ಹಗರಣ"ವಷ್ಟೆ.

ಮಾನವನ ಸ್ಥಿತಿ ಬರಿಯ ದೈಹಿಕವಾದುದಲ್ಲವಷ್ಟೇ, ಎಂಬುದೇ ಈ ಕವಿತೆಗೆ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಹುಟ್ಟುವ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ. ಬೆಂಕಿ, ಆಕಾಶ ಹೀಗೆ ಪಂಚಭೂತಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡರೂ "ಏನೊ ಉಳಿವುದು ಮತ್ತೆ". ಅದೇನೆಂದು ತಿಳಿವ ಶಕ್ತಿ ನಿಜಕ್ಕೂ ಕವಿತೆಗೆ ಇಲ್ಲ, ಅದನ್ನದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ, ಅಷ್ಟೇ,

> ಏನೊ ಉಳಿವುದು ಮತ್ತೆ:
> ಒಂದು ವಿದ್ಯುತ್ತಂತಿ-
> ತಾರೆ ನೀಹಾರಿಕೆಗಳಾಚೆಯ ಸಮಾಚಾರ;
> ಪಾತಾಳದಾಳದಿಂದೆದ್ದು ಬರುವ ವಿಕಾರ,
> ಒಂದನೊಂದಕೆ ಕೂಡಿಸಾಡಿಸುವ, ಕುಣಿಸುವ ಚಮತ್ಕಾರ

ಐಹಿಕ, ದೈಹಿಕ ವಿವರಗಳಾಚೆಗೂ ಉಳಿವ ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂಬಂಧದ (ವಿದ್ಯುತ್ತು ಮತ್ತು ವಿದ್ಯುತ್ತಂತಿಯ) ಸ್ವರೂಪ-ಅದು ದೈವಿಕವೋ, ಪೈಶಾಚಿಕವೋ ಕವಿತೆಗೆ ತಿಳಿಯದು. ಮೂಲದ ಕಛೇರಿಯ ವಿಳಾಸ ಮರೆತಿದೆ ಅಥವಾ ಸ್ವಿಚ್ ಎಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯದು ಅಥವಾ ಇಲ್ಲೇ ಎಲ್ಲೋ ಇರಬೇಕು ಎಂದೆಲ್ಲ ಅದು ಯೋಚಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಹೆಳವನ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಕುರುಡ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ; ಇದಕ್ಕಿಂತ ವಿರೋಧಾಭಾಸದ ಸಂಗತಿ ಇನ್ನೊಂದಿರಲಾರದು. ಕುರುಡನ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಹೆಳವ ಕೂತಿದ್ದರೂ ದಾರಿ ಸಾಗಬಹುದಾಗಿತ್ತು. (ಅಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೂ ಈ ಕವಿತೆ ನೀಡುವ ವಿವರಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಯಾಣ ಮುಂದುವರಿಯುವುದು ಕಷ್ಟವೇ. ಏಕೆಂದರೆ ಸುತ್ತಲೂ ಕತ್ತಲು, ಕಣ್ಣುಕಾಣದ ಬೀದಿಯ ಇಕ್ಕಟ್ಟು, ಗೋಡೆ ತಡಕುತ್ತ ತೆವಳುವ ಸಂದರ್ಭ) ಕವಿತೆಯ ಅಂತಿಮ ರುದ್ರ ತಿಳಿವು ಇದೇ, ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಅವನೊಬ್ಬ ಭೂಮಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಆಗಂತುಕ. ಎಲ್ಲವೂ ಈ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬೆರೆತಾಗಲೂ ಉಳಿವ 'ಏನೋ ಒಂದು' ಸಂಗತಿಯ ಮೂಲವನ್ನೂ ಅರಿಯಲಾರ ಎಂಬ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನು ಅನಾಥ. ಅವನ ಹಾರಾಟವೆಲ್ಲವೂ ಪಂಜರದೊಳಗಿನ ಹಕ್ಕಿಯ ಹಾರಾಟದಷ್ಟು, ಕಡಿವಾಣ ಕಟ್ಟಿದ ಮರಿಕುದುರೆಯ ಹಾರಾಟದಷ್ಟು ಅಸಂಬದ್ಧವಾದದ್ದು. ಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಂಬಂಧ ಮಲತಾಯಿ ಮತ್ತು ಮಗುವಿನ ಸಂಬಂಧದಷ್ಟು ನಿರ್ಭಾವುಕವಾದದ್ದು. ಅವನು ಅವಳನ್ನು ತಾಯಿಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದೊಂದು ಭ್ರಾಂತಿ; ಅವನ, ಅವಳ ಮಮತೆಯ ಕಥೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಹುಸಿ. ಇದೊಂದು 'ಗೀತ'ವೆಂಬುದು ವ್ಯಂಗ್ಯವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಕಠೋರವಾಗಿದೆ. ಕವಿತೆ ಒಂದು ಗೀತವಾದಾಗ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದಾದ ರಮ್ಯತೆ, ಕನಸುಗಾರಿಕೆ,

ಸೌಂದರ್ಯಾರಾಧನೆ ಯಾವುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಲಾರೆವು ಅಂದರೆ ರೂಢಿಗತ ಕಾವ್ಯಾಭಿರುಚಿಗೆ ಧಕ್ಕೆಯೊದಗಿಸುವ ಗೀತಪಿದು, ಗೀತದ ಮೊದಲ ಅಗತ್ಯವಾದ ನಿಯತ ಛಂಧೋ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿಯೂ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು 'ಭೂಮಿಗೀತ'ವೆಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಭಾವಗೀತೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದು ನಿಂತಿದೆಯೆನ್ನಬೇಕು. ಕವಿತೆಯ ಶೋಧದ ಸ್ವರೂಪವೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಧ್ರುವಪಥವೇ ಅದರ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿರಬಹುದೇ ಎಂದು ಒಂದು ಸಲ ತೋರಿದರೂ ಮುಂದೆ ಅದು ಅಪನಂಬಿಕೆಯನ್ನೇ, ಪುನರನ್ವೇಷಣೆಯನ್ನೇ ತನ್ನ ಹಾದಿಯಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೆಳವನ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತ ಕುರುಡನಾದಾಗ ಮಾನವನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ದುರ್ಭರವಾದುದೆಂದು ಅದು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಎಳೆಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದಲ್ಲಿವೆ ಎಂದು ತೋರಬಹುದಾದರೂ ಕವಿತೆಯ ಜಟಿಲ ನಿರ್ಮಾಣ ಅಂಥ ಬೌದ್ಧಿಕ ರಚನೆಗಳ ಅವಲಂಬನೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತಿದೆ ಎಂದೂ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾನವನ ದುರಂತವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಬಗೆಯೂ ಹೊಚ್ಚಹೊಸದಾದುದು.

ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸದು ಎಂಬಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಕವಿತೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ವಿಧಾನವೂ ನವೀನವಾದದ್ದು ಎನ್ನುವುದು. ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕವೂ, ಶೋಧನಾತ್ಮಕವೂ ಆದ ಭಾಷೆ ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹೊಸ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಹೊಸ ಲಯವನ್ನೂ, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅದರ ಮುರಿತವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಅನುಭವ ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುವುದು, ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಖಂಡಗಳಾಗಿಸಿಕೊಂಡಾಗಲೂ ಅಖಂಡವಾದ ಚಿಂತನೆಯ ಧಾರೆಯೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ರಚನೆಯನ್ನು ಅಖಂಡಗೊಳಿಸುವುದು, ತನ್ನ ರುದ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವಷ್ಟು ಕಾವ್ಯದ ಶಿಲ್ಪ ಸದೃಢವಾಗಿರುವುದು- ಇವೆಲ್ಲವೂ ಈ ಕವಿತೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನೊಳಗೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯ ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸುವಾಗ ಥಕ್ಕನೆ ಹೊಳೆಯುವ ಸಂಗತಿಗಳು. ಮಾನವನ ಕುರಿತ ಹೊಸ ಚಿಂತನೆಗಳೆಲ್ಲವೂ (ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯ ಆಧುನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳೆಲ್ಲವೂ) ಅವನನ್ನೊಬ್ಬ ಅರಿಯದ ದೂರ ತೀರದತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿರುವ ಏಕಾಂಗಿಯನ್ನಾಗಿಸಿ ನೋಡುತ್ತಿವೆ. ಅವನ ಹಾದಿಯನ್ನು ಅವನೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ನಕ್ಷೆ ಕೂಡ ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯ ಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಸ್ವರೂಪವು ಮಾನವನ ಮೂಲಭೂತ ಅನಾಥತೆ ಮತ್ತು ಅನ್ವೇಷಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿ ಹೇಳಬಲ್ಲಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದೇ ಈ ನವ್ಯ ಕವಿತೆಯ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಳವಾಗಿದೆ.

❖

ಭೂತ
(ಅಡಿಗ)

ತತ್ತ್ವಚಿಂತನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ‘ಭೂತ’ ಕವಿತೆ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ‘ಭೂಮಿಗೀತ’ ಕವಿತೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು (ಅಡಿಗ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೨೭೮). ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಆಗಂತುಕನಾಗಿ ಬಂದ, ಭೂಮಿಯದಲ್ಲದ ವಿದ್ಯುತ್ತಿನ ವಾಹಕವಾಗಬಲ್ಲ ವಿದ್ಯುತ್ತಂತ್ರಿಯಂತಿರುವ ಮಾನವ್ಯದ ಅವಸ್ಥೆ, ಅದರ ಶೋಧನೆಗಳು ‘ಭೂಮಿಗೀತ’ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಿಗರಿಗೆ ಹೆಳವನ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಕೂತ ಕುರುಡನ ಸ್ಥಿತಿಯಂತೆ ಕಂಡರೆ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ತನ್ನ ಬಾಳಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಒಂದು ಪರಿಯ ಹುಡುಕಾಟವಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ ತನ್ನನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿರುವ ‘ಭೂತ’ವನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಎದುರಿಸುವುದು. ಈ ಕವಿತೆಯ ಅರ್ಥಜಿಜ್ಞಾಸೆ ನಡೆಸಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ‘ಭೂತ’ ಪದ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ (Past), ಭೂತ (Ghost) ಮತ್ತು ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆ (Unconscious) ಎಂಬೆಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿವೆ. ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಭೂತಕಾಲ ಅಥವಾ ಪರಂಪರೆಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಥವಾ ಜನಾಂಗದ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಿ, ಸದಾ ಕಾಡುವ ಭೂತವಾಗಿ, ನೀರು ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದಲೆವ ಅಂತರಪಿಶಾಚಿ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮೈ ಪಡೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವುದು. ಈ ಕವಿತೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನದ ಪರೀಕ್ಷೆ ಎಂದರೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ಈ ಅರ್ಥ ವಿಕಾಸದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಕವಿತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ನಿಬಿಡತೆ ಅದು ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ಅಂತರಂಗದೊಳಗಿಷ್ಟು ಇಣುಕುನೋಟ ಬೀರಿದರೆ ಈ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಬಹುದು.

ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಇಲ್ಲಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತು ಕೆಲ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿದೆ. ಭೂತದ ಸೃಜನಶೀಲ ಅನುಸಂಧಾನವೇ ಈ ಕವಿತೆಯ ಕಾಣ್ಕೆಯೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಇದು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಮನೋಧರ್ಮವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದೇ? ಹಾಗೆ ಹೇಳಲು ನನಗೆ ಅನುಮಾನ. ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಪರಿಚಿತ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮುಖ ಪ್ರಾಚೀನದ ತಿರಸ್ಕಾರ ಮತ್ತು ನವನಿರ್ಮಾಣದ ಒಲವಿನದು ಎಂದು ನನ್ನ ಊಹೆ. ಅಡಿಗರೊಬ್ಬರೇ ಅದಕ್ಕೆ (ನವನಿರ್ಮಿತಿಗೆ) ಇತಿಹಾಸದ, ಪ್ರಾಚೀನದ ನೆರವೂ ಅಗತ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಂಡವರು. ‘ಭೂಮಿಗೀತ’ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದ ಈ ನಿಲುವು ‘ಭೂತ’ ಕವಿತೆಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಷ್ಟದೇವತಾ ವಿಗ್ರಹದಷ್ಟು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿದೆ. ಕವಿಯ ಈ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲೇ ಒಂದು ಹಂತದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತಕ್ಕೆ ಸಾಧಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲಂತೂ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಪ್ರಯೋಗದ ಒಲವು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಇದೆ, ಅದು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಆದ್ಯಂತವನ್ನು ಸ್ವತಃ ಶೋಧಿಸುವಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಅವರ ‘ಶೋಧನಾ’ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿತೇ ಹೊರತೂ ಅವರ ‘ಶೋಧಿತ ಸತ್ಯ’ವಲ್ಲ.

ಭೂತ ಕವಿತೆ ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಮೊದಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ‘ಭೂತ’ ಕಾಲದ ಭ್ರೂಣ ಗೂಢವಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಅದು ‘ಹುಗಿದ ಹಳಬಾವಿಯೊಳ ಕತ್ತಲ ಹಳಸು ಗಾಳಿ.’ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅವರೊಡನೆ ಹೊಕ್ಕುಳಬಳ್ಳಿ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಕಳಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಅದು ಒಳಕತ್ತಲ ಹಳಸುಗಾಳಿಯಾಗಿ ಹಿಂಸಾ ಅನುಭವವಾಗುವುದು.

ಹಾಗಿದ್ದೂ ಕತ್ತಲಲ್ಲೇ ಕಣ್ಣು ನೆಟ್ಟು ತಡಕುವವನಿಗೆ ಹಠಾತ್ತನೊಂದು ಚಿನ್ನದ ಗೆರೆಯ ದರ್ಶನವಾಗುವುದು.

ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಈ 'ಹುಗಿದ ಹಳಬಾವಿ' ಮನುಷ್ಯನ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯದೆಂಬ ಹೊಳಹು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂತರಾಳಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತ ನೀರುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂತಿ ಕೈ ಬಡಿವ ಬೀಜಾಣು ಜಾಲಕ್ಕೆ ಹೊರಂಗಳದ ರಂಗುರಂಗಿನ ಬಳ್ಳಿ ಹೂವು ಹೊದರಿನ ಆಸೆ. ಅದು ಜ್ವಾಲಾಮುಖಿಯ 'ಅಗ್ನಿ ನುಡಿ'ಯಾಗಿಯೂ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಈ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯದು, ಹಳಸಲು ಪ್ರಾಚೀನದ ಸದ್ಗತಿ ಸಿಗದ ಪಿತೃ ಪಿತಾಮಹರ ಅಂತರ್ ಪಿಶಾಚಿ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈತನಿಗೆ ತಂತ್ರ ಗೊತ್ತು, ಮಂತ್ರ ಮರೆತಿದೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾರ್ಗ ಇವನಿಗೆ ತಿಳಿಯದು. "ಇನ್ನಾದರೂ ಪೂರ್ವಮೀಮಾಂಸೆ ಕರ್ಮಕಾಂಡಗಳನ್ನು ಬಗೆಯಬೇಕು" ಎಂಬುದು ಇವನ ಸಂಕಲ್ಪ. ಈ ಬಗೆಯುವಿಕೆ ಮುಂದಿನ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ರೂಪಾಂತರ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾದ ಸಾಧನೆಯ ಕ್ರಮ, ಸಿದ್ಧಿಯ ಸ್ವರೂಪ, ಸಂಕಲ್ಪವೆಲ್ಲವೂ ಅಡಿಗರು ಪ್ರಾಚೀನವನ್ನು ಸತ್ವಯುತ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಆಹ್ವಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡುವಂತಿವೆ. ಕೋಶಾವಸ್ಥೆ ಮಣ್ಣನ್ನು ಅಗೆದು, ಕೆಳಕ್ಕೆ, ತಳಕ್ಕೆ ಗುದ್ದಲಿಯೊತ್ತಿ ಕುಕ್ಕಿ ಚಿನ್ನದದಿರು ಪಡೆಯಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಸೋಸುವ ಅಪರಂಜಿ ವಿದ್ಯೆ ಕಲಿಯಬೇಕು, ಹೊನ್ನಕಾಯಿಸಿ ಇಷ್ಟದೇವತಾ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕು. ತನ್ನ ಭೂತಕಾಲದಿಂದ ವರ್ತಮಾನದ ಸಂಸತಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈ ಭಾಗ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಪೂರ್ವೇತಿಹಾಸದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ನೀರು ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದಲೆವ ಪ್ರೇತಾವಸ್ಥೆ ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ.

ಚಿಂತನೆಯ ಈ ಜಾಡನ್ನು ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ ಆರಂಭದ ಹಳಬಾವಿಯ ಕೊಳೆವ ನೀರಿನ ಪ್ರತಿಮೆಯೊಡನೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಸುವ ಕ್ರಮ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಬಾವಿಯೊಳಗೆ ಕೊಳೆವ ನೀರಾದುದು ಆವಿಯಾಗಿ ಆಕಾಶ ಸೇರಿದಾಗ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಆವರ್ತನ ಚಕ್ರದ ಭಾಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೋಡವಾಗಿ 'ನವಮಾಸವೂ ಕಾದ ಭ್ರೂಣರೂಪಿ' ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಭೂತಕಾಲದ ಭ್ರೂಣಗೂಢವಾಗಿದ್ದುದು ಪಡೆಯುವ ಪರಿವರ್ತನೆ ಜೀವನೋನ್ಮುಖವಾದುದು. ಮೋಡಕ್ಕೀಗ ಮಳೆಯ ರೂಪದ ವರ್ತಮಾನ (ಅಥವಾ ಭವಿಷ್ಯ ಅಥವಾ ಸಾಧ್ಯತೆ) ಒದಗಿದೆ. ಅದು 'ಅಗೆದುತ್ತ ಗದ್ದೆಗಳ ಕರ್ಮಭೂಮಿಯ ವರಣ' ವಾಗಬಲ್ಲುದು, ಭತ್ತಗೋಧುವೆ ಹಣ್ಣುಬಿಟ್ಟ ವೃಂದಾವನವಾಗಬಲ್ಲುದು, ಗುಡಿಗೋಪುರಗಳ ಬಂಗಾರ ಶಿಖರವೂ ಆಗಬಲ್ಲುದು.

ಕವಿತೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೇನೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿಸಬಹುದಾದ ಅಂಶಗಳಿಲ್ಲ. ಭೂತವನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಸಂಗಾತಿಯಾಗಿಸುವ, ಭೂತದ ತಥ್ಯಗಳನ್ನು ಸೋಸುವ ಅಪರಂಜಿ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುವ ಕವಿತೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಸ್ವತಃ ಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಿಗೊಂಡಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ. ಅಡಿಗರ 'ಶೋಧ' ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೆಲೆ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದೆ, ಆ ನೆಲೆ ಸದಾ ಸರ್ವದಾ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗಿರಬೇಕಾದ, ಶೋಧನಾಶೀಲನಾಗಿರಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುವಂಥದು. 'ಹುಗಿದ ಹಳಬಾವಿ' ಯಾಳದ ಹಳಸಲು ನೀರಿಗೆ ಕವಿತೆ ತೋರಿದ ಆಕಾಶದುದ್ದದ ಆವರ್ತನಶೀಲ ಪಥದ ಪ್ರತಿಮೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಸಾರ್ಥಕ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆದಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

❖

ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯ ದಿವಸ
(ಅಡಿಗ)

ಕವಿತೆ ಒಳಗೊಂಡ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಭೂಮಿಗೀತ' ಮತ್ತು 'ಭೂತ'ದ ಬಳಿಕ 'ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯ ದಿವಸ' ಕವಿತೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ (ಅಡಿಗ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೩೦೫). 'ಭೂಮಿಗೀತ'ದಲ್ಲಿ ತೀರ ಹೆಳವನೂ, ಕುರುಡನೂ ಆಗಿದ್ದವನಿಗೆ 'ಭೂತ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿಗೆ ಆಕೃತಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಮಾರ್ಗವೊಂದು ದೊರೆಯಿತು. ಸಂಸತಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಭೂತದ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾಗಿ ಅನುಸಂಧಾನ ನಡೆಸುವುದು ಆ ಕವಿತೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಾಯಿತು. 'ಇನ್ನಾದರೂ ಪೂರ್ವಮೀಮಾಂಸೆ ಕರ್ಮಕಾಂಡಗಳನ್ನು ಬಗೆಯಬೇಕು' ಎಂಬ ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂಕಲ್ಪ 'ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯ ದಿವಸ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಮಾನವ ಸಂಕಲ್ಪ ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಶ್ರೀರಾಮನಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲುದು, ಅಂದರೆ ಮಾನವ ಸಂಕಲ್ಪ ಅಷ್ಟು ಘನವಾಗಬೇಕು, 'ಸಂಕಲ್ಪ ಬಲದ ಜಾಗರಣೆ' ಯಿಲ್ಲದೇ, ಚಿತ್ತ ಹುತ್ತಗಟ್ಟದೇ ಅಂಥದೊಂದು ಸಾಧನೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಹಾಗೆಯೇ ಅಂಥ ಎಲ್ಲ ಸಂಕಲ್ಪಗಳೂ ಒಂದು ಹಂತದ ಬಳಿಕ ಮಿತಿಯುಳ್ಳವು ಎಂಬ ಅರಿವೂ ಕವಿತೆಗಿದೆ. ಕತ್ತರಿಸಿದರೆ ಬೆಳೆವ, ಬೆಳೆದು ಕತ್ತಿಗೆ ಬರುವ ಕತ್ತಲೆಯ ತಲೆಗಳು ಅಸಂಖ್ಯ. ಆ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿದ್ದೂ ಕತ್ತಲಿನೆದೆಗೆ ಕಣೆ ಒಡ್ಡಬೇಕು, ದಂಡಕಾರಣ್ಯಕ್ಕೆ ನುಗ್ಗಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಬದುಕನ್ನೊಂದು ವ್ರತವಾಗಿಸುವ, ಸಂಕಲ್ಪಕ್ಕೊಪ್ಪಿಸುವ ಧೀರೋದಾತ್ತ ಪುರುಷೋತ್ತಮನ ನಿರ್ಮಾಣದ ಮೂಲಕ 'ಆಧುನಿಕ ವಿಕಾರದ ಅನಾಥ ಮಾನವ'ನ ಬದುಕಿಗೊಂದು ದಿಕ್ಕು, ಗುರಿ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಭೂಮಿಗೀತಕ್ಕಿಂತ 'ಭೂತ', 'ಭೂತ'ಕ್ಕಿಂತ 'ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯ ದಿವಸ' ಅಂತಸ್ಥಲಯಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಬಿಗಿತ, ಸೌಷ್ಠವಗಳುಳ್ಳ ರಚನೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಭೂಮಿಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಮಾನವನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ದೂರಕ್ಕೆ ಜಗ್ಗುತ್ತ ನಡೆದಿದ್ದರೆ, ಪ್ರಸ್ತುತ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಮಾನವನ ಬದುಕಿಗೊಂದು ಘನ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಡಾ.ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಈ ಕವಿತೆಯ ಕುರಿತು ಬರೆಯುತ್ತ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನೇ ಕಾವ್ಯವಾಗಿಸುವ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆ ಇಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ನಾಟಕೀಯ ಮಂಡನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ಕವಿತೆ ಸಾಧಿಸುವ ಪರಿಣಾಮ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಆಕೃತಿಯ ಕುರಿತು ಕವಿತೆಯನ್ನೇ ಈಗ ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲ ಸ್ಟಾಂಜಾ ಓದಿದಾಗ ಅದೊಂದು ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯಂದು ಗೈದ ಚಿಂತನದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾನಕ, ಪನಿವಾರ, ಕೋಸಂಬರಿ, ಕರಬೂಜ, ಸಿದ್ದೋಟುಗಳ ಆಚರಣೆಯ ನೈಮಿತ್ತಿಕತೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶ್ರೀರಾಮನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಕುರಿತ ಚಿಂತನ ಮಥನವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತುತವೆಂದು ಕವಿತೆ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ವಿವರಗಳು ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯ ಸಂಭ್ರಮದ ಆಚರಣೆಯನ್ನೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆ ಆಚರಣೆ ಕೇವಲ ಔಪಚಾರಿಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗದೇ ಹೆಚ್ಚು ಆಳವಾದ ನಡವಳಿಕೆಯದಾಗಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಇಲ್ಲಿ 'ವ್ಯಕ್ತ ಮಧ್ಯ'. (ಹುಟ್ಟಿಗೂ ಮೊದಲು ಮತ್ತು ಸಾವಿಗೂ ನಂತರ- 'ಅವ್ಯಕ್ತ') ವ್ಯಕ್ತಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ತಪಿಸಿದ, ಶ್ರೀ ರಾಮನಿಗಾಗಿ ಪರಿತಪಿಸಿ 'ಉರಿದ' ಶಬರಿ ನೆನಪಿಗೆ

ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಹಣ್ಣು ಹೋಳುಗಳ ಪುಟ್ಟ ಸಿದ್ಧತೆಯೊಡನೆ ಶ್ರೀರಾಮನಿಗಾಗಿ ಕಾದ ತಪೋನಿರತೆ ಅವಳು. ನಮ್ಮ ಆಚರಣೆ ಕೂಡ ಅಂಥದೊಂದು ಹಂಬಲದಿಂದ ಉರಿಯಬೇಕು.

ಮುಂದಿನೆರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟ ಬೀಜವೊಂದು ಬೆಳೆದು ಮರವಾಗುವ, ಬಾನು ಮಳೆ ಸುರಿದು ಬೀಜದ ಆಸೆಗೆ ನೀರೆರೆಯುವ 'ನಿತ್ಯ ಘಟನೆ'ಯ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಮಣ್ಣೊಡೆದು ಹಸುರು ಹೂ ಹುಲ್ಲು ಮುಳ್ಳು ಹಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಾಕೃತಿಕತೆಯದು ಒಂದು ಸ್ವರೂಪವಾದರೆ, ಗುಮ್ಮಟಗಿರಿಯ ನೆತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲರಳುವ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಕಲ್ಪದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವರೂಪ. 'ಕಲ್ಲರಳಿದ್ದು' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗವೇ ತನ್ನ ವಿಲಕ್ಷಣತೆಯಿಂದ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂಥದು. ಅದು ಹೂವರಳುವಷ್ಟು ಸಹಜ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಕಲ್ಪ ಕಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಿಯೊಂದನ್ನು 'ಅರಳಿಸಬಲ್ಲುದು'. ಅದನ್ನು ಕವಿತೆ 'ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣವೊಂದಪೂರ್ವ ನಟನೆ'ಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕವಿತೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಅನುಮಾನದಿಂದ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಮಾನದ ಸ್ವರೂಪ ಅರಿಯುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಜೆಟ್ ವಿಮಾನವನ್ನೇರಿ ಕೊಂಚ ದೂರ ತೇಲಿ, ಮತ್ತೆ ಮಣ್ಣಿಗೇ ಮರಳುವ, ಚಂದ್ರಲೋಕಕ್ಕೆ ಧಾವಿಸಿ ಬೀಗುವ ವಿಜ್ಞಾನದ ಸಾಧನೆ ತೋರಿಕೆಯದು, ವಿಕಾರಸ್ವರೂಪದ್ದು ಎಂಬ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿದೆ.ಬಾಹ್ಯ ರೂಪದ ಅಥವಾ ಭೌತ ಪ್ರಪಂಚದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಆಕಾಶಯಾನ ಸಾರ್ಥಕವೆನ್ನಿಸಿದರೂ ಕವಿತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ತೋರಿಕೆಯ ಸಾಧನೆ. ಮಾನವನ ಮೂಲಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಅವನ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗಗಳು ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನೂ ತರಲಾರವಾದ್ದರಿಂದ ಇವೆಲ್ಲವೂ 'ಹುಸಿ', 'ವಿಕಾರ' ಮತ್ತು 'ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕ.'

ಪರ್ಯಾಯವಾಗಬಲ್ಲದ್ದು ವೇದೋಪನಿಷತ್ತುಗಳ ಮೂಲಕ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಆದರ್ಶ. 'ವೇದೋಪನಿಷತ್ತುಗಳ ಭೂತಗನ್ನಡಿಯೊಳಗೆ' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗವಿಲ್ಲಿದೆ. 'ಭೂತಗನ್ನಡಿ' ಕಿರಿದಾದ್ದನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿ ತೋರಬಲ್ಲ ವಸ್ತು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, 'ಭೂತ' ಕವಿತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನೂ ಪಡೆದ ಕನ್ನಡಿ. ಮತ್ಸ್ಯ, ಕೂರ್ಮ, ವರಾಹ ಮುಂತಾದ ಅವತಾರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ರಾಮಾವತಾರದತ್ತ ಇಟ್ಟ ಮೆಟ್ಟಿಲು ಹೆಜ್ಜೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. 'ಆಧುನಿಕ ವಿಕಾರ' ಮೇಲಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯಲೆತ್ನಿಸಿದರೆ, ವೇದೋಪನಿಷತ್ತುಗಳ ಕಾಣ್ಕೆ 'ಗರಿಷ್ಠ ತೇಜದ ಮೊನೆ'ಯನ್ನು ಭೂಮಿಗಭಿಮುಖವಾಗಿಸುತ್ತವೆ. (ರಾಕೆಟ್ಟಿನ ಆಕಾರ ಜಿಗಿತದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಬಳಸಿ, ಕವಿತೆ ಭೂಮಿಗೆ ರಾಮಾವತರಣವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಕ್ರಮ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅದರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಗೇಲಿ ಮಾಡಲೆತ್ನಿಸಿದಂತಿದೆ.) ಈ ಸಾಧನೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಮುಂದಿನ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರತಿಮಾವಳಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಬಗೆ ವಿನೂತನವಾದುದು.

> ಬೆಳ್ಳಂಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಹಾಯಿಗಳ ಪರದಾಟ,
> ಹಾಲ್ಗಡಲ ಬಗೆದೂಲೆವ ರಾಜಹಂಸ;
> ಅಂತರಂಗದುಸುರುಳಿ ಬಿಚ್ಚಿ ಸರ್ಚ್‌ಲೈಟಲ್ಲಿ
> ಹೆದ್ದಾರಿ ಹಾಸಿದ್ದ ರಾಮಚರಿತ.

ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನ ನಾಲ್ಕು ಸ್ಟಾಂಜಾಗಳ ಕುರಿತು ಈ ಮೊದಲೇ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಸಂಕಲ್ಪ, ವೇದಗಳ, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳ ಭೂತಗನ್ನಡಿಯ ಮೂಲಕ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಶ್ರೀರಾಮನದು. ಅನ್ಯಾಯ, ಅಧರ್ಮದ ವಿರುದ್ಧ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಡೆಸುವ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಅಂತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಕೈಹಿಡಿದ ಸೀತೆಯನ್ನೂ ಅಗ್ನಿಪರೀಕ್ಷೆಗೊಡ್ಡುವ ಈ ನ್ಯಾಯನಿಷ್ಠುರ ಎಷ್ಟು ಕತ್ತರಿಸಿದರೂ

ಕತ್ತಲೆಗೆ ಮುಖಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಆದರೆ ರಾಮನ ವ್ರತವೂ, ಸಂಕಲ್ಪವೂ ಅದಮ್ಯವಾದ್ದು. 'ಕೋದಂಡ ದಂಡವೂ ಓಗೆ ದಂಡ', ನಿಜ, ಆದರೆ ಕತ್ತಲೆ ಅಳಿವ ತನಕ ಕೋದಂಡಕ್ಕೆ ಬಿಡುವೂ ಕೂಡ ಇಲ್ಲ.

ಈಗ ಆತಂಕ: ಚಕಮಕಿ ಕಲ್ಲನುಜ್ಜುತ್ತ ಕೂತವನ ಆತಂಕವದು. ಈ ಉಜ್ಜುವಿಕೆಯಿಂದ ಅಗ್ನಿ ಸ್ಫೋಟವಾದೀತೇ? ಅಂಚೆ (ಹಂಸ) ಸಹಸ್ರಾರವನ್ನು ತಲುಪೀತೇ? ಮನುಷ್ಯನ ಚಿತ್ತ ಮತ್ತೆ ಅಂಥ ಪುರುಷೋತ್ತಮನನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡೀತೇ?

'ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯ ದಿವಸ' ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಕಲ್ಪದ ಕುರಿತ ಕವಿತೆಯಾಗಿದೆ. ಚಕಮಕಿ ಕಲ್ಲನುಜ್ಜುತ್ತ ಕತ್ತಲೆಯೊಳಗೆ ಕುಳಿತವನ (ಕವಿಯ) ಕಂಪನದಲ್ಲಿ ಈ ಕವಿತೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೆಲ್ಲವೂ ಅನುಭವವೇದ್ಯವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅವನೀಗ ಹಳವನ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತ ಕುರುಡನಲ್ಲ, ಸುತ್ತಲೂ ಕತ್ತಲಿದೆ ನಿಜ, ಆದರೆ ಯಾವ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೂ ಬೆಳಕು ಅರಳಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನನ್ನು ಆತನ ತಬ್ಬಲಿತನದಿಂದ ಪಾರುಮಾಡುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ತಾನಾಗಿ ದೊರೆಯುವುದಲ್ಲ, ಮನುಷ್ಯ ಅದನ್ನು ಆರ್ಜಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಡಿಗರ ಇಂಥ ಜಿಹಾಸೆ ಅವರದ್ದೇ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗ ನಿರ್ಮಾಣದ ಸಂಕಲ್ಪವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು, ಫಲಿಸಿದ್ದು ಈಗ ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದ ಭಾಗವಾಗಿದೆ.

❖

ಅಲ್ಲಮನ ವಚನಗಳು

೧

ಶಿಲೆಯೊಳಗಣ ಪಾವಕನಂತೆ
ಉದಕದೊಳಗಣ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದಂತೆ
ಬೀಜದೊಳಗಣ ವೃಕ್ಷದಂತೆ
ಶಬ್ದದೊಳಗಣ ನಿಶ್ಶಬ್ದದಂತೆ
ಗುಹೇಶ್ವರ, ನಿಮ್ಮ ಶರಣ ಸಂಬಂಧ

(ಎಲ್. ಬಸವರಾಜು, (ಸಂ),
೨೦೦೧ (೧೯೬೦), ಪುಟ ೧)

ಭಕ್ತ ಮತ್ತು ದೇವರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅಲ್ಲಮ ನಿರ್ವಚಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಬಗೆಯಿದು. ದೇವರು ಭಕ್ತನಲ್ಲಿರುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಈ ನಾಲ್ಕು ಉಪಮೆಗಳಿಂದ, ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಜಡದಿಂದ ತೊಡಗಿ ಜೀವಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲೆಡೆಯಿಂದ ತಂದ ಉಪಮಾನಗಳಿಂದ ಉಪಮೇಯನಾದ ಗುಹೇಶ್ವರನನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಮ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಉಪಮಾನ ಮತ್ತು ಉಪಮೇಯಗಳ ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮವೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ಅವ್ಯಕ್ತತೆ. ಈ ಅವ್ಯಕ್ತತೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಕೂಡ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಗಾಢವೂ, ಹೆಚ್ಚು ರಹಸ್ಯಮಯವೂ ಆಗುತ್ತ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ.

ಕಲ್ಲುಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಅಗ್ನಿಯ ಬಾಹ್ಯ ವ್ಯಕ್ತತೆಯ ಕಾರಣಶಕ್ತಿ ಅದರೊಳಗೇ (ಶಿಲೆಯೊಳಗೇ) ಇರುವಂಥದು. ಹರಿವ ನೀರು ಸುತ್ತಲಿನ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಫಲಿಸುವಂಥದು. ಅಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದ 'ಬಿಂಬ' ಅದರಾಚೆಗಿರುವಂಥದು. ಶಿಲೆಯೊಳಗಣ ಪಾವಕ ರೂಪ ಪಡೆಯುವುದು ಒಂದು 'ಕ್ರಿಯೆ' (ಬಾಹ್ಯಕ್ರಿಯೆ) ಯಿಂದಲಾದರೆ ನೀರಿನ ಪ್ರತಿಫಲನ ಕ್ರಿಯೆ 'ನಿಷ್ಕ್ರಿಯೆ'ಯಲ್ಲೇ ಸಂಭವಿಸುವ ಬಗೆಯದು. ನಿರುದ್ದಿಶ್ಯವಾಗಿ ನೀರು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಅಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರತಿಫಲನದಿಂದ ಮೂಲಬಿಂಬದಲ್ಲೇನೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಜೀವ ಮತ್ತು ಪರಮಾತ್ಮದ ಸಂಬಂಧ ಉದ್ದೇಶಿತ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಎನಿಸುವಂಥದು, ಅದು 'ನಿರುದ್ದಿಶ್ಯ'ವಾದುದು ಎಂದಾಗ ಒಗಟಾಗುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತ ಶಿಲೆಯಾದರೆ ಭಗವಂತ ಪಾವಕ, ಭಕ್ತ ಉದಕವಾದರೆ ದೇವರು ಅಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ. ಶಿಲೆಯ ಒಳಗೂ, ಉದಕದ ಹೊರಗೂ ತೋರಬಲ್ಲ, ಒಳ ಹೊರಗನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿ ಅವನೆಂದು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಯಿಸಬಹುದು. ಮುಂದಿನ ಸಾಲು ಭಗವಂತನನ್ನು 'ಬೀಜದೊಳಗಣ ವೃಕ್ಷ'ವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆ. ಬೀಜದೊಳಗೆ ವೃಕ್ಷ 'ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ' ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದೆ, ತಕ್ಕ ನೀರು, ಗಾಳಿ ದೊರೆತರೆ ಅದು ಊರ್ಧ್ವಮುಖಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗುತ್ತದೆ, ಅದರ ಬೆಳೆಯುವಿಕೆ ಸುಪ್ತದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು ಮತ್ತು ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಬೀಜವಾಗಿರುವಿಕೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತಾನಿಲ್ಲವಾದ ಬೀಜದ ಜತೆಗಿನ ವೃಕ್ಷದ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆ ಶರಣ ಸಾಧಕ ಮತ್ತು ಗುಹೇಶ್ವರರದೆಂದು ಹೇಳುವ ಮೂಲಕ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪ ಇನ್ನಷ್ಟು ಜಟಿಲವಾಗಿದೆ. ಶಿಲೆಯೊಳಗೆ ಪಾವಕನಾಗಿ ಅಂತರ್ಗತನಾಗಿದ್ದಾತ ಬೀಜದಲ್ಲಿ ವೃಕ್ಷವಾಗಿ ಬಹಿರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬೀಜ ವೃಕ್ಷದ ಸಂಬಂಧ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ, ಜೈವಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ

ದೆಂಬುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ವೃಕ್ಷ ಬೀಜದೊಳಗೇ ಇರುವಾಗ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ 'ಅವ್ಯಕ್ತ.'

ಶಬ್ದದೊಳಗಣ ನಿಶ್ಶಬ್ದದಂತೆ ಗುಹೇಶ್ವರನಿದ್ದಾನೆಂಬ ಮಾತಿನೊಡನೆ ಈ ಸಂಬಂಧದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದ 'ಪ್ರಕಟಿತ' ರೂಪವಾದರೆ, ನಿಶ್ಶಬ್ದ ಅವರ ಮೂಲಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಅಂತಿಮ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಹೌದು, ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಎರಡು ಶಬ್ದಗಳ ನಡುವಿನ ಅವಕಾಶದಲ್ಲೂ ನಿಶ್ಶಬ್ದವಿದೆ. ಇವಿಷ್ಟೂ ತರ್ಕದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳಾದರೆ, ಅಲ್ಲಮ ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಮಾತು ಅದಕ್ಕೂ ಆಳವಾದುದು. ಅದು ಶಬ್ದದೊಳಗೇ ಇರುವ ನಿಶ್ಶಬ್ದ. 'ಬೀಜದೊಳಗೆ ಇರುವ ವೃಕ್ಷ'ವೆಂದಾಗ ಭಗವಂತ ಪ್ರಕಟಿತ ರೂಪವಾಗಿದ್ದರೆ, ಶಬ್ದದೊಳಗಿನ ನಿಶ್ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಅವನು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸ್ವರೂಪಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆ ನಿಶ್ಶಬ್ದದ ಅನುಭವ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ನಿಲುಕಲಾರದು. ಅದು ಬರಿಯ ಮೌನಕ್ಕಿಂತ ಆಳವಾದುದು, ಅಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಇಲ್ಲವಾಗಬೇಕು. ಭಕ್ತ ತಾನಿಲ್ಲವಾಗಿ ಗುಹೇಶ್ವರನನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದಲೂ, ನಿಷ್ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದಲೂ, ತಾನಿಲ್ಲದಾಗುವಿಕೆಯಿಂದಲೂ ಭಕ್ತನು ದೇವರ ಜೊತೆಗಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕವಿತೆ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ದೇವರ ಜೊತೆಗೆ ನಿಕಟ ಮತ್ತು ಅಭಿನ್ನವೆನಿಸುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಉಪಮಾ ಚಕ್ರದ ಮೂಲಕ ರೂಪಿಸಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

೨

ಕೆಂಡದ ಗಿರಿಯ ಮೇಲೊಂದು
ಅರಗಿನ ಕಂಭವಿದ್ದಿತ್ತು ನೋಡಾ ಅಯ್ಯ!
ಅರಗಿನ ಕಂಭದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಹಂಸೆಯಿದ್ದಿತ್ತು
ಕಂಭ ಬೆಂದಿತ್ತು, ಹಂಸೆ ಹಾರಿತ್ತು, ಗುಹೇಶ್ವರ.

(ಎಲ್. ಬಸವರಾಜು, ಪುಟ ೧೩೨)

ಅಲ್ಲಮನ ಈ ವಚನ ಎಂದಿನಂತೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಪುನಃ ಬೆಡಗಿನ ಪದಕೋಶದತ್ತ ಕೈಚಾಚುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬಾಳಲಾರದ, ವಸ್ತುತಃ ಸುಟ್ಟುರಿದು ಹೋಗುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಜೊತೆಗಿಟ್ಟು ಅರ್ಥದ ಸ್ಫೋಟಕ್ಕೆ ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಿಡಿಯ ಕಿರುಸ್ಪರ್ಶವೂ ಸಾಕು, ಅರಗು ಭಗ್ಗೆಂದು ಉರಿದು ಕುರುಹೂ ಇಲ್ಲದಂತೆ ನಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರ ಕೆಂಡದ ಗಿರಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಅರಗಿನ ಕಂಭದ್ದು. ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಅರಗಿನ ಕಂಭದ ಉಳಿವಿಗೆ ಅದನ್ನು ಕೆಂಡದ ಗಿರಿಯಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ತದ್ವಿರುದ್ಧ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದಿದೆ! ಅರಗಿನ ಕಂಭದ ಮೇಲೆ ಒಂದು 'ಹಂಸೆ'ಯೂ ಇದೆ. ಕೆಂಡಕ್ಕೆ ಕಂಭ ಆಹುತಿಯಾದರೆ, ಹಂಸೆ ತಕ್ಷಣ ಹಾರಿಹೋಯಿತು. ಹಂಸೆ ಹಾರಿತ್ತು ಎಂಬುದೇ ವಚನದ ಕಡೆಯ ವಾಕ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾದ ಅನುಭವ ಅಥವಾ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದೇ ಅಂತಿಮಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಕೆಂಡದ ಗಿರಿಯು ಅರಗಿನ ಕಂಬವನ್ನು ದಹಿಸುವವರೆಗೂ ಅಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದಿದ್ದ ಹಂಸ, ಅರಗಿನ ಕಂಬ ಸುಟ್ಟುರಿದು ಹೋದ ಮೇಲೂ ಉಳಿಯಬಲ್ಲ ಸತ್ಯವೆಂದೂ, ತತ್ತ್ವವೆಂದೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ಅರ್ಥ ಲಭಿಸಿದಾಗಲೂ ಅನುಭವದ ಉಳಿದ ವಿವರಗಳು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಕೆಂಡದ ಗಿರಿಯ ದಹನ ಶಕ್ತಿ, ಅರಗಿನ ಕಂಭದ ಅಪೃಥತೆಗಳ ಮಿಲನ ಒಂದು ರಹಸ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಕೆಂಡದ ಗಿರಿ'- 'ಶಿವೋಹಂ' ಸ್ವರೂಪದ ಮಹಾಜ್ಞಾನಾಗ್ನಿಯ ಮಹದಹಂಕಾರದ ಗಿರಿಯು ಅತ್ಯತಿಷ್ಠದ್ದಶಾಂಗಲ ಸ್ಥಾನವೆಂದು ಬೆಡಗಿನ ಪದಕೋಶದ ವಿವರಣೆ. 'ಅರಗಿನ ಕಂಭ'ಕ್ಕೆ ಶರಣರ ಭಾವ ಎಂಬರ್ಥವಿದೆ. ಹಂಸಕ್ಕೆ ಜೀವ, ಜೀವಾತ್ಮ ಮತ್ತು ಪರಮಹಂಸ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳಿದ್ದು ಪ್ರಸ್ತುತ ವಚನದಲ್ಲಿ ಜೀವಾತ್ಮವೆಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕೆಂಡದ ಗಿರಿ ಜ್ಞಾನವನ್ನೂ, ಅರಗಿನ ಕಂಭ ದೇಹವನ್ನೂ (ದೇಹಭಾವ), ಹಂಸ ಆತ್ಮವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಜ್ಞಾನಾಗ್ನಿಯಲ್ಲಿ ದೇಹಭಾವ ಅಥವಾ 'ಭಾವ' ಬೆಂದು ಆತ್ಮವು ಅಂತಿಮ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದನ್ನು ಮೇಲಿನ ವಚನ ಒಂದು ಬೆಡಗಿನ ಘಟನೆಯನ್ನಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದೆ. ಕೆಂಡದ ಗಿರಿಯ ಮೇಲೆ ಇರಿಸುವ ತನಕವೂ ಅರಗಿನ ಕಂಭಕ್ಕೊಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಯತನಕವೂ ಅದೊಂದು ನಿತ್ಯಸತ್ಯವಾಗಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅರಗಿನ ಕಂಭ ಅಶಾಶ್ವತವೆಂಬ ಅರಿವು ಹುಟ್ಟಬೇಕಾದುದೂ ಅದೇ ಕಂಭದಲ್ಲೇ, ದೇಹದಲ್ಲೇ. ಅಂದರೆ ಭಾವಿತ ಚಿತ್ರದ ಭ್ರಮೆ ಕಳೆಯಲು ಅಗ್ನಿಯ ವಾಸ್ತವ ಸ್ಪರ್ಶವೇ ಬೇಕು. ವಚನ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕೆಂಡದಗಿರಿಯ ಮೇಲೆ ಬೇಯುವ ಅರಗಿನ ಕಂಭದ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಅರಗಿನ ಕಂಭವನ್ನು ತನ್ನ ಆಶ್ರಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದ ಹಂಸಕ್ಕೆ ಈಗ ತನ್ನ ನಿಜದ ಅರಿವು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊತ್ತುರಿದು ಹೋಗುವ ಅಶಾಶ್ವತ ಸಂಗತಿಯೊಂದನ್ನು ತನ್ನ ನೆಲೆಯೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಹಂಸದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೇ ಈ ವಚನದ ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆ. ಹಂಸಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ಸ್ವಸ್ವರೂಪ ದರ್ಶನ 'ಹಂಸೆ ಹಾರಿತ್ತು' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಕೆಂಡದ ಗಿರಿಯ ರೂಪಕಕ್ಕೆ ಯಾವ ಕಾರ್ಯವೂ ಇಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಮ ಹಾರುವ ಹಂಸದತ್ತ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಗುಹೇಶ್ವರನಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. 'ಹಂಸೆ ಹಾರಿತ್ತು ಗುಹೇಶ್ವರ' ಎಂಬುದನ್ನು ಗುಹೇಶ್ವರನತ್ತ ಹಾರಿದ ಹಂಸದ ಚಿತ್ರವಾಗಿಯೂ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಬೆಡಗಿನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರತಿಮಾ ಜಾಲದ ಸೆರೆಯಿಂದ ಆತ್ಮವನ್ನೊಂದು ಹಂಸದ ರೂಪಕವಾಗಿಸಿ ಅಲ್ಲಮ ಅದರ ಬಿಡುಗಡೆ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಂಸವನ್ನು ಬಯಲಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಗಿ ಹಾರಾಡಲು ಬಿಟ್ಟ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ಮಾಣ ಕೌಶಲ್ಯ ಬೆರಗು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ.

೩

ಉದಕದೊಳಗೆ ಕಿಚ್ಚು ಹುಟ್ಟಿ ಸುಡುತ್ತಿದ್ದುದ ಕಂಡೆ,
ಗಗನದ ಮೇಲೆ ಮಾಮರವ ಕಂಡೆ
ಪಕ್ಕವಿಲ್ಲದ ಹಕ್ಕಿ ಬಯಲು ನುಂಗಿತ್ತ ಕಂಡೆ ಗುಹೇಶ್ವರ
(ಎಲ್. ಬಸವರಾಜು, ಪುಟ ೬೭)

ಸಾಧಕ ಪರಮಹಂಸ ನೆಲೆಯನ್ನು ತಲುಪುವ ಕ್ರಿಯೆ ಈ ವಚನದಲ್ಲಿ ಬೆಡಗಿನ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಮನ ಈ ವಚನದ ಮೊದಲಿನ ಸಾಲು ಅವನದೇ ಇನ್ನೊಂದು ವಚನದ ಸಾಲಿನೊಡನೆ ಸಂವಾದಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ:

ಜಲದೊಳಗಿದ್ದ ಕಿಚ್ಚು ಜಲವ ಸುಡದೆ
ಜಲವು ತಾನಾಗಿದ್ದಿತ್ತು ನೋಡಾ!
(ಅದೇ, ಪುಟ ೧)

ಕಿಚ್ಚು ಜಲದೊಳಗಿದ್ದೂ (ಕುಲದೊಳಗಿದ್ದು) ಕುಲವ ಬೆರಸದೆ ನೆಲೆಗೆಟ್ಟು "ಹೊರಗೊಳಗ ತಾನಾಗಿದ್ದು ಮತ್ತೆ ತೆರದೋರದಿಪ್ಪುದು" ಎಂದು ಗುಹೇಶ್ವರನ ನಿಲುವನ್ನು ಆ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಬೆಡಗಿನ ವಚನದಲ್ಲಿ ಕಿಚ್ಚು ಜಲದೊಳಗಿದ್ದು ಜಲವ ಸುಡುತ್ತಿದೆ. ಇದೊಂದು ವಿರೋಧಾಭಾಸದ ಸ್ಥಿತಿ. ತನ್ನದೇ ವಚನವೊಂದರ ಸಾಲನ್ನು ವಕ್ರಗೊಳಿಸಿ ಇಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಮ ಸಾಧಕನ ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಯದು ಗುಹೇಶ್ವರನ ನಿಲುವಾದರೆ ಇಲ್ಲಿಯದು ಸಾಧಕನ ಚಲನೆ. ಈ ಎರಡೂ ತೆರವಿಲ್ಲದಂತೆ ಒಂದಾಗುವುದೇ ಅಲ್ಲಮನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಪರಮಶೃಂಗ.

ಉದಕದೊಳಗೆ ಉರಿಯುತ್ತಿರುವ ಕಿಚ್ಚು, ಗಗನದ ಮೇಲೆ ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಮಾಮರ, ಬಯಲ ನುಂಗುತ್ತಿರುವ ಪಕ್ಕವಿಲ್ಲದ ಹಕ್ಕಿ ಈ ವಚನದ ಪ್ರತಿಮಾ ಜಗತ್ತಿನ ಮೂರು ಚಿತ್ರಗಳು, ಪ್ರತೀಕಗಳು. ಬೆಡಗಿನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಓದಿದಾಗ ಇವು ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟಾರ್ಥವುಳ್ಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಿ ಕಂಡರೆ, ಒಂದು ಕವಿತೆಯಾಗಿ (ಬೆಡಗಿನ ಪರಿಭಾಷೆ ಬಳಸದೇ) ಓದತೊಡಗುವವನಿಗೆ ಅರ್ಥದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ನಿಲುಕದ ಪ್ರತಿಮಾ ಸಂಕುಲವಾಗಿ ಕಂಡು ಬೆರಗು ಹುಟ್ಟಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಅವನ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಪಕ್ಕ ಕಳಕೊಂಡ ಹಕ್ಕಿಯಂತೆ ಚಡಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಕದೊಳಗಿನ ಕಿಚ್ಚು, ಗಗನದ ಮೇಲಿನ ಮಾಮರ, ಹಕ್ಕಿ ಬಯಲ ನುಂಗುವುದು, ಅದಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಒಂದೊಂದೂ ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆಯತ್ತ ಇಡುವ ಒಂದೊಂದು ದಾಪುಗಾಲ ಹೆಜ್ಜೆಯಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅವನ್ನು ಜಟಿಲ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೆಂದುಕೊಂಡಾಗಲೂ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ನೇಯ್ದ ಸೂತ್ರವೇನಿರಬಹುದೆಂದು ದಿಗಿಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆ ತನ್ನ ಆಕೃತಿ, ಲಯ, ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲದೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಪದಕೋಶವನ್ನೂ ಬಯಸುವುದು ಬೆಡಗಿನ ವಚನಗಳ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ 'ಉದಕ' ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಕೇತ, ಕಿಚ್ಚು-ಜ್ಞಾನದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪರ್ಯಾಯ, ಹಾಗೆಯೇ 'ಗಗನ' ಆತ್ಮವನ್ನೂ, 'ಮಾಮರ' ವಿವೇಕವನ್ನೂ 'ಪಕ್ಕಗಳಿಲ್ಲದ ಹಕ್ಕಿ' ಪರಮಹಂಸನನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವವು. ಬಯಲು-ಮೂಲ ನೆಲೆ. ಜಗತ್ತು ಹುಟ್ಟುವುದೂ, ಲಯಗೊಳ್ಳುವುದೂ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ. ಅದೊಂದು ಅಲೆಗಳಿಲ್ಲದ ಸಮುದ್ರ, ಅಖಂಡ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಚೈತನ್ಯಜ್ಞಾನ ಪ್ರಭೆಯ ಬೆಳಗು. 'ಬಯಲೆ ಸ್ವರೂಪಾಯಿತ್ತು', 'ಬಯಲು ಒಂದೊಂದು ಬಿಂದುವಾಯಿತ್ತು' ಎಂಬ ಅಲ್ಲಮನೇ ಬೇರೆ ವಚನಗಳ ಸಾಲುಗಳು ಬಯಲಿನ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರಿವು ನೀಡುವಂತಿವೆ.

ಮನಸ್ಸೆಂಬ ಜಲದಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದ ಕಿಚ್ಚು ಹುಟ್ಟಿ ಸುಡುವುದು ವಚನ ನೀಡುವ ಮೊದಲ ವಿವರ. ಜ್ಞಾನದ ಕಿಚ್ಚು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು, ಎರವಲು ತಂದುದಲ್ಲ ಎಂಬುದಿಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ. ಅಹಂಕಾರದ ದೇಹಭಾವ ಸುಟ್ಟು ಆತ್ಮದ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ವಿವೇಕವೆಂಬ ಮಾಮರ ಮೂಡುವುದು ವಚನದಲ್ಲೀಗ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಮಾಮರದ ಮೇಲೆ (ವಿವೇಕದ ಮೇಲೆ) ಒಂದು ಪಕ್ಕವಿಲ್ಲದ ಹಕ್ಕಿ. ಬೆಡಗಿನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ, ಬಹಿರಂಗಗಳು ಹಕ್ಕಿಯ ಎರಡು ರೆಕ್ಕೆಗಳು. ಅಂತರಂಗ, ಬಹಿರಂಗಗಳಿಲ್ಲದ, ತಾನೇ ತಾನಾದ ಪರಮಹಂಸ ಸ್ವತಃ ಬಯಲೇ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ 'ಸ್ವರೂಪ' ಹೊಂದಿದಾಗ ಪರಮಹಂಸ, ಲಯವಾದಾಗ ನಿರವಯ, ಬಯಲು; ಬಯಲು ಬಲಿದೊಂದು ಬಿಂದುವಾದಾಗ ಪರಮಹಂಸ, ಬಿಂದು ಕರಗಿ ರೂಪಿಲ್ಲದಾಗ ಬಯಲು, ಶೂನ್ಯ. ಹಕ್ಕಿ ಮತ್ತು ಬಯಲು ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಎರಡು ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿವೆ. ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಬೆಂಕಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಗಗನದಲ್ಲಿ ಮರ ಮೂಡಿ, ಹಕ್ಕಿ ಶೂನ್ಯವನ್ನು ನುಂಗುವ ಇದೀ ಒಡಪಾಘ ರೂಪ. ನಿರೂಪದ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಬಣ್ಣಗಟ್ಟಿ ಹೇಳುವಂಥದು.

ಮಾಯದ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಓಲೆಕಂಠವ ಕೊಟ್ಟರೆ
ಲಗುನ ಮಿಗುನವ ಬರೆಯಿತ್ತು ನೋಡಾ!
ಅರಗಿನ ಪುತ್ಥಳಿಗೆ ಉರಿಯ ಸೀರೆಯುಡಿಸಿದರೆ ಅದು
ಸಿರಿಯ ಸಿಂಗಾರವಾಯಿತ್ತು ನೋಡಾ!
ಅಂಬರದೊಳಗಾಡುವ ಗಿಳಿ ಪಂಜರದೊಳಗಣ ಬೆಕ್ಕ ನುಂಗಿ
ರಂಭೆಯ ತೋಳಿಂದಗಲಿತ್ತು ನೋಡಾ ಗುಹೇಶ್ವರ.

(ಎಲ್. ಬಸವರಾಜು, ೨೦೦೧, ಪುಟ. ೯)

ಬಯಲು ಮೂಲನೆಲೆ, ಅರೂಪ ಅದರ ಲಕ್ಷಣ. ಅದು ರೂಪಗಳ ಹಿಂದಿನ ತತ್ತ್ವ. 'ರೂಪಿಂಗೆ ಕೇಡುಂಟು; ನಿರೂಪಿಂಗೆ ಕೇಡಿಲ್ಲ.' 'ರೂಪ' ಮಾಯೆಯ ಕೃತಿ. ಮೇಲಿನ ವಚನದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಮಾಯೆಗೊಂದು ಶರೀರವಿದೆ, ಅದರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಓಲೆಕಂಠ (ಓಲೆಗರಿಯ ಮೇಲೆ ಬರೆಯುವ ಕಬ್ಬಿಣದ ಲೇಖನಿ) ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಅದು ಬರೆದುದು ಲಗ್ನ ವಿಘ್ನಗಳನ್ನು. ಹಾಗೆ 'ಲಗುನ-ಮಿಗುನ'ಗಳನ್ನು ರಚಿಸದೆ ಮಾಯೆಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೇ ಉಳಿಯಲಾರದು. ಲೋಕ ಮಾಯೆಯ ಕೃತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವ ಬಗೆಯೇ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮಾಯೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಮಾಯೆ ತಾನಾಗಿ ಓಲೆಕಂಠವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ, ಅದರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಮಾಯೆಯಲ್ಲದ ಯಾರೋ ಅದನ್ನು ಹಿಡಿಸಿದ್ದಾರೆಂಬುದಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಇಂಥ ಲಗ್ನ, ವಿಘ್ನ, ಭಗ್ನಗಳ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಅರಗಿನ ಪುತ್ಥಳಿ (ದೇಹ)ರೂಪ ತಳೆಯಿತೆಂಬುದು ವಚನದ ಮುಂಭಾಗದಿಂದ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಚಿತ್ರ. ಮಾಯೆ ರಚಿಸಿದ ಪುತ್ಥಳಿಯಾದುದರಿಂದ ಅದು ಅಳಿಯಬೇಕಾದುದು ನ್ಯಾಯವೇ ಆಗಿದೆ, ಅದರ ವಿಧಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಬೆಡಗಿನ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ 'ಉರಿ' ಜ್ಞಾನದ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅರಗಿನ ಪುತ್ಥಳಿಗೆ ಉರಿಯಸೀರೆ ಉಡಿಸುವುದರಿಂದ ಮಾಯೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಭಂಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಭವದ ತೊಳಲಾಟ ಅರಗಿನ ಪುತ್ಥಳಿಯ ಹಣೆಯಬರಹ. ಮಾಯೆ ನಡೆಸಿದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಂದುವರಿಯುವವರೆಗೂ ಲಗುನ ಮಿಗುನದ ನಕ್ಷೆಯ ಪಥ ಹಿಡಿದಿರುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾನದ ಉರಿ ತಗುಲಿದರೆ ಅರಗಿನ ಪುತ್ಥಳಿಯ ಹುಸಿ ಭಗ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾತ್ಮದ ಮರೆವು ಮಾಯೆಯ ಓಲೆ ಬರಹವಾದರೆ, ಸ್ವಾತ್ಮಜ್ಞಾನ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು 'ಸಿರಿಯ ಸಿಂಗಾರ' ವೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ ಅಲ್ಲಮ. ಎರಡೇ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ವಚನ ಮಾಯೆಯಿಂದ ಪಾರಾಗುವ ಜ್ಞಾನದ ಪಥವನ್ನು ತೋರಿಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ವಚನದ ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಬರದ ಗಿಳಿ, ಪಂಜರದ ಬೆಕ್ಕು, ರಂಭೆಯ ತೋಳು ಎಂಬ 'ಮತ್ತೆ ಮೂರು' ಬೆಡಗಿನ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಪದಗಳ ನೆರವಿನಿಂದಲೇ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂಬರದಲ್ಲಾಡುವ ಗಿಳಿ ಪಂಜರದೊಳಗಿನ ಬೆಕ್ಕನ್ನು ನುಂಗಿ, ರಂಭೆಯ ತೋಳಿಂದಗಲಿ ಹಾರುವ ಚಿತ್ರ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಆತ್ಮದ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದ ಪರಮಹಂಸ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಅಂಬರದೊಳಗಾಡುವ ಗಿಳಿ'. (ಅಂಬರ-ಆತ್ಮ, ಗಿಳಿ-ಪರಮಹಂಸ). ಅರಗಿನ ಪುತ್ಥಳಿ ಕರಗಿದಾಗ ಉಳಿದುದು ಈ ಪರಮತತ್ತ್ವದ ಗಿಳಿ. ಇದು ನುಂಗಿದ 'ಪಂಜರದೊಳಗಣ ಬೆಕ್ಕು'- ದೇಹಭ್ರಮೆ. (ಪಂಜರ-ದೇಹ, ಬೆಕ್ಕು-ಮಾಯಾಸೃಷ್ಟಿ, ಭ್ರಮೆ). ವಿದೇಹವಾದಾಗಲೂ ಉಳಿಯುವ ಭ್ರಮೆ ಇಲ್ಲಿ ಪಂಜರದೊಳಗಿನ ಬೆಕ್ಕೆಂಬ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಅಂಬರದ ಗಿಳಿಗೆ

ಆಹುತಿಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಮಾಯೆಯನ್ನು ಮೀರುವ ವಚನದ ಪ್ರಯತ್ನ ಸಾರ್ಥಕವಾಯ್ತು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ('ರಂಭೆಯ ತೋಳಿಂದಗಲಿತ್ತು') ಮಾಯೆಯನ್ನು ರಂಭೆ ಎಂಬ ಪರ್ಯಾಯಪದದಿಂದ ಕರೆದು, ಅವಳ ತೋಳಪ್ಪುಗೆಯಿಂದ ಪಾರಾದ ಗಿಳಿಯು ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಹಾರುವ ದೃಶ್ಯ ತೋರುತ್ತಾ ವಚನದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಅಧಿಕಗೊಳಿಸಿದೆ. ಮಾಯೆ ಮೋಹಕ ಭ್ರಮಾಲೋಕ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಆತ್ಮನಿಗೆ ಮರುಳು ಕವಿಸುವುದೆಂದೂ, ಆದರೆ ಆತ್ಮವು ಆ ಆಟಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕದೆ ಪುನಃ ತನ್ನ ಮೂಲನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲದೆಂದೂ, (ಹಾರಾಡಬಲ್ಲುದೆಂದೂ) ಅಲ್ಲಮನ ಅನೇಕ ವಚನಗಳು ಒಳಾರ್ಥ ಹೊಮ್ಮಿಸುತ್ತವೆ. ಬೆಡಗಿನ ಪದಗಳ ಈ ಪುತ್ಥಳಿಗೆ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಉರಿಸೀರೆ ಉಡಿಸಿಯೇ ವಚನದ ಅಂಬರದೊಳಗೆ ಆಡಬೇಕಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ.

೫

ಕರ್ಪೂರದ ಗಿರಿಯ ಉರಿಯು ಹಿಡಿದಡೆ ಇದ್ದಿಲುಂಟೆ?
ಮಂಜಿನ ಶಿವಾಲಯಕ್ಕೆ ಬಿಸಿಲ ಕಳಶವುಂಟೆ?
ಕೆಂಡದಗಿರಿಯನರಗಿನ ಬಾಣದಲೆಚ್ಚಡೆ ಮರಳಿ ಬಾಣವನರಸಲುಂಟೆ?
ಗುಹೇಶ್ವರನೆಂಬ ಲಿಂಗವನರಿದು ಮರಳಿ ನೆನೆಯಲುಂಟೆ?

(ಎಲ್. ಬಸವರಾಜು, ೨೦೦೧, ಪುಟ ೧೪೯)

ಜ್ಞಾನ 'ಇದೆ', ಅಜ್ಞಾನ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲ—ಇದು ಇಲ್ಲಿಯ ತತ್ತ್ವ. ಜ್ಞಾನ ಮೂಡಿವಾಗ ಅಜ್ಞಾನ ಮುಳುಗುತ್ತದೆ—ಇನ್ನೆಂದೂ ಮೂಡದಂತೆ. ಮಾಯಾರಂಭೆಯ ತೋಳಪ್ಪುಗೆ ಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ಜ್ಞಾನದ ಸುಳಿವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅಜ್ಞಾನಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಇರಲಾರವು. ಅಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಜ್ಞಾನದೆದುರು ಅಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೂ ಅಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾನವೇ ಅಥವಾ ಅರಿವೇ ಏಕೈಕ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಅರಿವಿನ ಕುರಿತು ವಚನಕಾರರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದು ಒಳಿತು. ಅದು ಜ್ಞಾನವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುವುದಾದರೂ ವಚನಕಾರರು ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನ ಅಭಿನ್ನವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರಿಯೆಯಿಲ್ಲದ ಜ್ಞಾನ ಒಣತರ್ಕ ಅಥವಾ ಬೀಸುವಿಚಾರವಷ್ಟೇ ಹೊರತೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯಾಪಕತೆ, ಸಾರ್ಥಕತೆ ಇಲ್ಲ. ಅರಿವು ಎಂಬುದು ಪ್ರಸ್ತುತ ವಚನದ ಕೊನೆಯ ಸಾಲಲ್ಲಿ 'ಅರಿದು' ಎಂಬ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾ ಸೂಚಕವಾಗಿಯೇ ಬಂದಿದ್ದು ಅದು ಜ್ಞಾನದ ಒಂದು ಪೂರ್ಣ ವಿಕಸಿತ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಮೂರು ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮೇಲಿನ ವಚನ ಬೆಳಗಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ. 'ಬೆಳಗಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುವುದು ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲ. ಮೂರು ಭಿನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಮರೆವು ಅಥವಾ ನಿಜ ಮತ್ತು ಹುಸಿ ಅಥವಾ ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಮಾಯೆ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂದು ವಚನ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ವಚನದ ನಿಲುವು ಅವೆರಡೂ ಒಟ್ಟಿಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ಆಗಿರುವಾಗಲೂ, ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸಂವಾದದ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಅದು ಒದಗಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು.

ಬೆಡಗಿನ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಸಂಕೇತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ ಈ ವಚನದ ಕರ್ಪೂರದ

ಗಿರಿ, ಮಂಜಿನ ಶಿವಾಲಯ, ಅರಗಿನ ಬಾಣಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂಥವು. ಉರಿ, ಬಿಸಿಲಕಳಶ, ಕೆಂಡದಗಿರಿ ವಿರುದ್ಧ ನೆಲೆಯ ಅರ್ಥದ ಪದಗಳ ಗುಂಪು. ಮೊದಲಗುಂಪು ಅಜ್ಞಾನ, ಮಾಯೆ, ಮಿಥ್ಯೆ ಎಂದು ಪದಕೋಶ ಅರ್ಥೈಸುವ ಬಗೆಯ ಪದಗಳಿವು. ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪು ಸುಜ್ಞಾನ, ಜ್ಞಾನಪ್ರಕಾಶ, ಮಹಾಜ್ಞಾನ, ಜ್ಞಾನಾಗ್ನಿ, ಅರಿವು ಎಂದು ನಿರ್ವಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಬೆಡಗಿನ ಪದಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ.

ವಚನ, ಮೊದಲ ಸಾಲಲ್ಲಿ ಉರಿಯು ಕರ್ಪೂರದ ಗಿರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದರೆ ಇದ್ದಿಲುಳಿದೀತೇ? ಎಂದು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ'ವೆಂಬುದೇ ಇದಕ್ಕಿರುವ ಉತ್ತರ. ಮುಂದಿನ ಸಾಲಲ್ಲಿ ಬಿಸಿಲ ಕಳಶ ಧರಿಸಿದ ಮಂಜಿನ ಶಿವಾಲಯ ಕರಗಿಹೋಗುವ (ಜ್ಞಾನದ ಶಿಖರ ಅಜ್ಞಾನದ ಆಲಯವನ್ನು ಇಲ್ಲವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಮನ 'ಬಿಸಿಲ ಕಳಶ'ವನ್ನೊಂದು ರೂಪಕವಾಗಿ ಓದಿಕೊಂಡಾಗ, ಆ ಕಳಶ—ಆಲಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿಲ್ಲ, ಆಗಸದಿಂದ ಸುರಿಯುತ್ತಿರುವಂಥ ಕಿರಣಗಳಿಂದಾದ ಕಳಶ, ಆದುದರಿಂದ ಆಲಯ ಕರಗಿದಾಗ ಕುಸಿಯಬೇಕಿಲ್ಲ ಎಂಬೆಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗುತ್ತವೆ.) ಬೆಡಗಿನ ವಾಕ್ಯ ಪುನಃ ಸುಜ್ಞಾನದ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅರಗಿನ ಬಾಣ ಜ್ಞಾನಾಗ್ನಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಂದು ಹೋಗುವ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಕರ್ಪೂರದ ಗಿರಿ, ಮಂಜಿನ ಶಿವಾಲಯಗಳಂತೆ ಅರಗಿನ ಬಾಣಕ್ಕೂ ಕುರುಹಿಲ್ಲದ ಕರಗುವಿಕೆಯೇ ಅಂತಿಮಸ್ಥಿತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ತೋರಿಕೆಗೆ ಈ ಮೂರು ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಏಕತ್ರಗೊಳ್ಳುವ ಸೂತ್ರವೊಂದು ಇಲ್ಲ—(ಮೊದಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ತಾತ್ವಿಕಾಂಶ ಬಿಟ್ಟು)—ಎನ್ನಿಸುವುದಾದರೂ ವಚನದಲ್ಲಿ ಅರಿವಿನ ಬೆಳಕನ್ನು ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ತೀಕ್ಷ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತ ಬಂದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂಯೋಜನೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಉರಿ', 'ಬಿಸಿಲು' ಮತ್ತು 'ಕೆಂಡದ ಗಿರಿ'—ಅಗ್ನಿಯ ಮೂರು ಮುಖಗಳು. ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಕಿಡಿಯಾಗಿ ಬಿಸಿಲಾಗಿ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಂಡದ ಗಿರಿಯಾಗಿ ವಿಸ್ತೃತಗೊಳ್ಳುವ ಅಗ್ನಿ ಸ್ವರೂಪ ಜ್ಞಾನದ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಬಗೆಯಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಉರಿಯುತ್ತಿದೆ.

ಈ ಮೂರು ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲಮ ತಲುಪುತ್ತಿರುವ ನೆಲೆ ಅರಿವು, ನೆನಕೆಗಳು ಒಟ್ಟಿಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬುದು. ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದು ಈಗ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಬೇರೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯತನಕ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದ್ದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಈಗ ಬಯಲಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. 'ಗುಹೇಶ್ವರನೆಂಬ ಲಿಂಗವನರಿದು ಮರಳಿ ನೆನೆಯಲುಂಟೆ?' ಎಂಬುದು ಆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದರರ್ಥ ಗುಹೇಶ್ವರ ಎಂಬ ಲಿಂಗ-ಅರಿವಾದಾಗ, ಮರಳಿ ನೆನೆಯಲು ಮನಸ್ಸೆಂಬುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು. ಅರಿವವರೆಗೂ ಕ್ರಿಯೆ ಬೇಕು, ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮನಸ್ಸೂ ಬೇಕು, ಅರಿತ ಬಳಿಕ ಮನಸ್ಸೆಂಬುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. 'ನಾನು' ತಾನಾದ ಮೇಲೆ ಉಳಿಯುವುದೇನು?—ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ 'ಏನೂ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ' ಅಥವಾ 'ಉಳಿಯುವುದು ತಾನೊಂದೇ' ಎಂಬ ನಿಶ್ಚಿತ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಾದರೂ ಅದೊಂದು ಸಂವಾದಕ್ಕೆಳಸುವ, ಅರಿವಿನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ತೊಡಗಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಮರೆಯಲಾಗದು.

೬

ನಿಬ್ಬಣವೇನಾ ತ್ರಿಜಗದೊಳಗೆ
ಮದುಮಕ್ಕಳ ಸುದ್ದಿಯ ಹೇಳಿರಮ್ಮ ॥ ಪ ॥

ಹೆಂಡತಿ ಗಂಡನ ಹಡೆದು ತೊಟ್ಟಿಲಗಟ್ಟಿ
ಹಾಡಿ ಹರಸಿ ಮೈಮರೆದಾಳು ॥ ೧ ॥

ಪರುಷರತ್ನವೆಂಬ ಪುತ್ರ ಜನಿಸಲಾಗಿ
ಕಂಡವರ್ರೆವರು ಕಡು ಬೆರಗಾದರು ॥ ೨ ॥

ಪಟ್ಟಣದೊಳಗಣ ಪ್ರೌಢರ್ರೆವರು
ಇಟ್ಟ ಕಳಶವ ಹೊತ್ತ ಮುತ್ತೈದೆರ್ರೆವರು ॥ ೩ ॥

ಹೊಳೆವ ಬಾಸಿಗಕೆ ಹದಿನಾರು ದಂಡೆ
ಮದುವಣಗನಿರೆ ಮದವಳಗಿತ್ತಿ ರಂಡೆ ॥ ೪ ॥

ಮದುಮಕ್ಕಳ ನಿಲೆ ಮದುವೆಯ ಮಾತಲ್ಲ
ಗುಹೇಶ್ವರಲ್ಲಯ್ಯ ಬಲ್ಲ ॥ ೫ ॥

(ಎಲ್. ಬಸವರಾಜು, ೨೦೦೧, ಪುಟ ೩೦೨)

ಅಲ್ಲಮನ ಸ್ವರವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಪದ. ಒಂದು ಮದುವೆಯ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರುವ ಈ ಹಾಡು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ 'ಮದುವೆಯ ಮಾತಲ್ಲ' ಎಂದು ತಿಳಿಸಿ ಇನ್ನೇನಿರಬಹುದೆಂದು ತಡಕಾಡುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಗುಹೇಶ್ವರಲ್ಲಯ್ಯ ಬಲ್ಲನೆಂಬ ವಾಕ್ಯದಿಂದ ಈ ಹೇಳಿಕೆಗೊಂದು ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನೂ ಒದಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಮದುಮಕ್ಕಳ ನಿಲೆ, ಸಮಾಚಾರವೇ ಹೊರತು ಮದುವೆಯ ವರದಿಯಲ್ಲ ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ತತ್ತ್ವಪದವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಓದಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಲ್ಲವಿಯ ಸಾಲುಗಳ "ಮದುಮಕ್ಕಳ ಸುದ್ದಿಯ ಹೇಳಿರಮ್ಮ" ಎಂಬುದು ಎರಡನೇ ಓದಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೂಲೋಕಗಳಲ್ಲೂ ಹೊರಟ ನಿಬ್ಬಣ ಮತ್ತು ಮದುಮಕ್ಕಳು—ಮದುವೆಯ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ತೋರುತ್ತಿವೆಯೇ ಹೊರತೂ ಮುಂದೇನಾಯಿತೆಂಬುದು ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿದೆ. 'ನಿಬ್ಬಣ' ನಿಜೋಪದೇಶವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಬೆಡಗಿನ ಶಬ್ದ. ಶರಣ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಜ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ, ಶಿವೋಹಂಭಾವ, ಐಕ್ಯಸ್ಥಿತಿ ಎಂಬೆಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದೇ ಈ ವಚನದ ಒಳ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಲಿಂಗ ಮತ್ತು ಶರಣ ಮದುಮಕ್ಕಳಾಗುತ್ತಾರೆ. ನಿಜೋಪದೇಶ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಶರಣ, ಅವನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ನಿಜವೇ ಆಗಿರುವ ಲಿಂಗ ಅಥವಾ ಲಿಂಗಾನುಭವ ಅಥವಾ ಶಿವೋಹಂ ಭಾವ ಇವುಗಳ ಕುರಿತ ಸುದ್ದಿಯೇ ಈ ವಚನದ ಆಸಕ್ತಿಯ ಸಂಗತಿ. 'ಸುದ್ದಿಯ ಹೇಳಿರಮ್ಮ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರೂ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ತತ್ತ್ವಪದವೇ. 'ಹೇಳಿರಮ್ಮ' ಎಂಬ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಗೈಯುತ್ತ ತಾನೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಈ ತತ್ತ್ವಪದದ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

"ಹೆಂಡತಿ ಗಂಡನ ಹಡೆದು", ತೊಟ್ಟಿಲಗಟ್ಟಿ ಜೋಗುಳ ಹಾಡುವ ವಿಲಕ್ಷಣ ವಿವರವನ್ನು ಶರಣ ಲಿಂಗಧಾರಣೆ ಮಾಡುವ ಮತ್ತು 'ಶಿವೋಹಂ' ನಾದ ಶ್ರವಣ ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ['ಲಿಂಗ'ದ ಕಲ್ಪನೆ, ನಿರ್ಮಾಣ, ಅದನ್ನು ಶಿವತತ್ತ್ವದ ಕುರುಹಾಗಿ

ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು-ಶರಣ (ಹೆಂಡತಿ) ಲಿಂಗವನ್ನು (ಗಂಡನನ್ನು) ರೂಪಿಸುವ (ಪಡೆಯುವ) ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಇಲ್ಲಿಯ ಸೂಚನೆ.]

ಹಾಡಿನ ಮುಂದಿನ ಸಾಲಲ್ಲಿ ಪರುಷರತ್ನವೆಂಬ ಪುತ್ರ ಜನಿಸಿದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ಇದು ಸುಜ್ಞಾನದ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಮಾತು. ಶರಣ-ಲಿಂಗದ ಸಾಮರಸ್ಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಅರಿವೆಂಬ ಮಗುವನ್ನು ಕಂಡು ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳು—(ಕಂಡವರೈವರು)—ಆಶ್ಚರ್ಯಚಕಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ದೇಹವೆಂಬ ಐಹಿಕ ತತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ, ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂವೇದನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ಮಯ ಮೂಡಿದೆ, ವಿವೇಕದ ಉದಯದಿಂದ. ಹಾಡಿನ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ "ಪಟ್ಟಣದೊಳಗಣ ಪ್ರೌಢರೈವರು । ಇಟ್ಟ ಕಳಶವ ಹೊತ್ತ ಮುತ್ತೈದೆರೈವರು" ಎಂಬ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಪಟ್ಟಣ ದೇಹದ ಸಂಕೇತ. ಐವರು ಪ್ರೌಢರಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು ಪಂಚಕರಣಗಳು. ಕಳಶ ಸುಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ, 'ಮುತ್ತೈದೆಯರೈವರು' ಎಂಬ ಪದ ಪಂಚಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. (ವಿದ್ಯಾ, ನಿವೃತ್ತಿ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಾ, ಶಾಂತಿ, ಶಾಂತ್ಯಾತೀತ). ತತ್ತ್ವಪದ ದೈಹಿಕ ಆವರಣವನ್ನು ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಲೇ ಹೊರಗೆ-ಮದುವೆ ದಿಬ್ಬಣದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದೆ. ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಇಂಥ ಇಬ್ಬಗೆಯ ನಡೆಯನ್ನು ಹಾಡು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಸಾಲುಗಳು ಪುನಃ ಮದುವೆಯ ವಿವರಗಳೆಂಬಂತೆಯೇ ತೋರಿ, ಅದು ಮದುವೆಯಾಗಿರುವಾಗಲೂ ಒಂದು ವಿಲಕ್ಷಣ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ:

ಹೊಳೆವ ಬಾಸಿಗಕೆ ಹದಿನಾರು ದಂಡೆ
ಮದವಣಿಗನಿರೆ ಮದವಳಗಿತ್ತಿ ರಂಡೆ

ಮೊದಲ ಸಾಲಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಣ್ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ ಎರಡನೇ ಸಾಲು ಹೇಳುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದುಹೇಗೆ? ವಚನ ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಮದುವೆಯ ರಹಸ್ಯಗಂಟು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ. 'ಹೊಳೆವ ಬಾಸಿಗ' ಅರಿವಿಗೆ ಸೂಚಿಸುವ ಮತ್ತೊಂದು ಬೆಡಗಿನ ಪದ. 'ಹದಿನಾರು ದಂಡೆ' ಅರಿವಿಗೆ ಸಗುಣನಿರ್ಗುಣದ ಹದಿನಾರು ಪೂಜೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಸಂಕೇತ. ಅರಿವೆಂಬ ರೂಪ ತಾಳಿರುವುದರಿಂದ ಮದುವಣಿಗ ಈಗ ಇದ್ದಾನೆ ಮತ್ತು 'ಇಲ್ಲ' ಕೂಡ. (ಮದುವಣಿಗ-ಲಿಂಗಭಾವ). ಮದುವಳಗಿತ್ತಿ ಜ್ಞಾತೃವನ್ನು (ಶರಣನನ್ನು) ಸೂಚಿಸುವ ಪದ. ಜ್ಞೇಯವಾದ ಶಿವಭಾವ ಶರಣನನ್ನೀಗ ತುಂಬಿರುವುದರಿಂದ, ಅರಿವೆಂಬ ಮಹಾಘನವಾಗಿ ಶಿವಭಾವವಿರಲು ಶರಣಭಾವ ನಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅದ್ವೈತವೇ ಅರಿವು. ಲಿಂಗ ಮತ್ತು ಶರಣರ ದ್ವೈತ ನಿಜೋಪದೇಶದ ಆರಂಭಿಕ ಹಂತ. ಈ ಎರಡರ ಏಕತೆಯೇ ನಿಜದ ನಿಜನೆಲೆ. ಲಿಂಗದ ವಿಭಿನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಈಗ ಹುಸಿಯಾಗುವುದರಿಂದ ಮದುವಳಗಿತ್ತಿ ರಂಡೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಆದರೆ ಮದುವಣಿಗ ಶಿವಭಾವವಾಗಿ ಮದುವಳಗಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನ್ನನಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಧಕ ಮತ್ತು ಶಿವತತ್ತ್ವದ ಏಕತೆಯನ್ನು ಮದುವೆ ನಿಬ್ಬಣದ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಈ ಸ್ವರವಚನದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ. ವಚನದ ಕೊನೆಯ ಸೊಲ್ಲು—ನಿಬ್ಬಣದೊಂದಿಗೆ ಸಾಗಿದ ಓದುಗನನ್ನು 'ಇದು ಮದುವೆಯ ಮಾತಲ್ಲ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದ ಮೂಲಕ- ಈ ಪ್ರತಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲೇ ಮುಂದುವರಿಯದಂತೆ ತಡೆಯುತ್ತದೆ. 'ಮದು ಮಕ್ಕಳ ನೆಲೆ'ಯೇ ಹಾಡಿನ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಮದುವಳಗಿತ್ತಿ ಮದುವಣಿಗನಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯಿಲ್ಲದೆ ಬೆರೆತುಹೋದ ಬೇರೆಯದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

❖

ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ ವಚನಗಳು

೧

ಚಿಲಿಮಿಲಿ ಎಂದೋದುವ ಗಿಳಿಗಳಿರಾ!
ನೀವು ಕಾಣಿರೇ? ನೀವು ಕಾಣಿರೇ??
ಸರವರದೊಳಗಾಡುವ ಹಂಸೆಗಳಿರಾ!
ನೀವು ಕಾಣಿರೇ? ನೀವು ಕಾಣಿರೇ??
ಸರವೆತ್ತಿ ಪಾಡುವ ಕೋಗಿಲೆಗಳಿರಾ!
ನೀವು ಕಾಣಿರೇ? ನೀವು ಕಾಣಿರೇ??
ಎರಗಿ ಬಂದಾಡುವ ತುಂಬಿಗಳಿರಾ!
ನೀವು ಕಾಣಿರೇ? ನೀವು ಕಾಣಿರೇ??
ಗಿರಿಗಹ್ವರದೊಳಾಡುವ ನವಿಲುಗಳಿರಾ!
ನೀವು ಕಾಣಿರೇ? ನೀವು ಕಾಣಿರೇ??
ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ದೇವನೆಲ್ಲಿದ್ದಾನೆಂಬುದ
ಬಲ್ಲಡೆ ನೀವು ಹೇಳಿರೇ!

(ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, (ಸಂ), ೨೦೦೧ (೧೯೭೯), ಪುಟ ೫೯)

ಅಕ್ಕ ಮಹಾದೇವಿಯ ಈ ವಚನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಒಂದು ಉತ್ಕಟ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಇಷ್ಟದೈವವಾದ ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನನ್ನು ಅರಸುತ್ತಾ ಹೊರಟ ಈ ಶಿವಶರಣೆ ಒಂದು ತೀವ್ರತರ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದ ಎಲ್ಲಾ ತಾವಿನಲ್ಲೂ ಅವನಿರಬಹುದೆಂದು ತಿಳಿದು ಗಿಳಿಗಳನ್ನೂ, ಹಂಸೆಗಳನ್ನೂ, ಕೋಗಿಲೆಗಳನ್ನೂ, ತುಂಬಿಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ನವಿಲುಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಈ ವಚನವಿದೆ. ಅಕ್ಕ ಆ ಸುಲಿಪಲ್ಲ ಗೊರವನ ಮೋಹನ ರೂಪಿಗೆ ಮನಸೋತವಳು, ಅವಳಿಗೆ ಅವನ ನಗೆಮೊಗ, ಕಂಗಳ ಕಾಂತಿ, ಈರೇಳು ಭುವನಗಳನ್ನು ಬೆಳಗುವ ದಿವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಬಣ್ಣಿಸಿದರೂ ಸಾಲದು. ಅವನು 'ಚೆನ್ನ' ರೂಪದವನು, 'ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರ' ಎಂದು ಎಲ್ಲೋ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹೊಳಯಿಸುವಂತೆಯೂ ಇದೆ, ಇಷ್ಟದೈವಕ್ಕೆ ಇವಳಿಟ್ಟ ಇಷ್ಟನಾಮ (ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ). ಮೋಹನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಅವಳ ಮೋಹಕ ಧ್ಯಾನದ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ನಿಸರ್ಗಚಿತ್ರವೇ ಈ ವಚನದಲ್ಲಿ ಜೀವತಳೆದಿದೆ.

'ಚಿಲಿಮಿಲಿ ಎಂದೋದುವ ಗಿಳಿಗಳು'—ಅಕ್ಕನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಂಡ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯವಿದು. 'ನೀವು ಕಾಣಿರೇ, ನೀವು ಕಾಣಿರೇ?' ಎಂಬುದು ಅವಳ ಪ್ರಶ್ನೆ. 'ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನನ್ನು' ಎಂಬ ಕರ್ಮಪದ ಇಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದೆ. ಚಿಲಿಮಿಲಿಗುಟ್ಟುತ್ತಿರುವ ಗಿಳಿಗಳ ಪಂಜರದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನ ಕುರಿತ ಸುಳಿವೇನಾದರೂ ಇರಬಹುದೇ? ತನ್ನ ದೇವರು ಎಲ್ಲಿದ್ದಾನೆಂದು ಗಿಳಿಗಳು ತಿಳಿಸಿಯಾವೇ?- ಈ ಉದ್ಗಾರ ಅಕ್ಕನ ಆತಂಕ, ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನ ಕುರಿತ ಭಾವತೀವ್ರತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಅಕ್ಕ ಗಿಳಿಗಳಿಂದ ಮಾರುತ್ತರ ಬಾರದಾಗ 'ಸರವರದೊಳಗಾಡುವ ಹಂಸೆ'ಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ವಚನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕ್ರಿಯಾ ವಿಶೇಷಣಗಳ ಮೂಲಕ ('ಚಿಲಿ ಮಿಲಿ ಎಂದೋದುವ', 'ಸರವರದೊಳಗಾಡುವ', 'ಸರವೆತ್ತಿ ಪಾಡುವ', 'ಎರಗಿ ಬಂದಾಡುವ',

'ಗಿರಿಗಹ್ವರ'ದೊಳಗಾಡುವ') ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಚಿತ್ರಮಯಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ, ವಚನದ ಭಾವವಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅವು ನೆರವಾಗುವಂತಿವೆ. ತಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನವಾದ ಈ ಜೀವಗಳು ಸ್ವಸ್ಥವಾಗಿರುವ ಬಗೆಯೂ ಅಕ್ಕನ ಉದ್ವೇಗವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಗಿಳಿಗಳು ಓಡುತ್ತಿರುವ, ಕೋಗಿಲೆಗಳು ಹಾಡುತ್ತಿರುವ, ನವಿಲುಗಳು ಕುಣಿಯುತ್ತಿರುವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅಕ್ಕನ ಮನಸಿನ ಬೇಗೆ ಓಂಗಿಲ್ಲ, ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ದೊರೆಯುವ ತನಕ ಅದು ಓಂಗುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕ ಈ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಸ್ವಸ್ಥ ಚಿತ್ತತೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಲೂ ಇರಬಹುದೇನೋ! 'ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ಆಡುತ್ತಿರುವ, ಹಾಡುತ್ತಿರುವ ತುಂಬಿಗಳೇ, ನವಿಲುಗಳೇ... ನಿಮಗೆ ನಿಮ್ಮ ದೇವರು ಸಿಕ್ಕಿರುವನೇ? ಸಿಕ್ಕಿರದಿದ್ದರೆ ಹೇಗೆ ಇಷ್ಟು ನೆಮ್ಮದಿಯಿಂದಿರುವಿರಿ? ನಿಮ್ಮ ಆನಂದ ಅವನ ಇರವನ್ನು ಬಲ್ಲ ಸ್ಥಿತಿಯಾದರೆ ನನಗೂ ಅವನ ತಾವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಡಿ' ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಮೇಲಿನ ವಚನವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ('ನೀವು ಕಾಣಿರೇ', 'ನೀವು ಕಾಣಿರೇ' ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ಕಾಣಿರೇ?' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು 'ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಿ', 'ನೀವೂ ಕಾಣಿರಿ', ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡು ಓದಬಹುದಾದ ಒಂದು ಬಗೆಯೂ ಈಗಾಗಲೇ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿತವಾಗಿದೆ.)

ಈ ವಚನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಮೃದುತ್ವ, ಮೋಹಕತೆ, ಮುಗ್ಧತೆ, ಸೌಂದರ್ಯದ್ದು. ಅಕ್ಕ ಹುಲಿ, ಸಿಂಹ ಮುಂತಾದ ಉಗ್ರಪ್ರಾಣಿಗಳೊಡನೆಯಾಗಲೀ, ಭೀಭತ್ಸ್ಯ ಅಥವಾ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಇನ್ನಿತರ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಾಣಿ ಅಥವಾ ಜೀವರೊಡನೆಯಾಗಲೀ ಸಂವಾದ ಬೆಳಸಿಲ್ಲ. ಅವಳು ಅರಸುತ್ತಿರುವ ಮೋಹಕ ಸ್ವರೂಪದ ಚನ್ನನನ್ನು ಚೆಲುವಿನ ತಾಣದಲ್ಲೇ ಹುಡುಕಬೇಕಾದುದು ಕಾವ್ಯದ ಸತ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಅನುಭಾವಿಯ (ಕವಿಯ) ದೇವರ ಕುರಿತಾದ ಸ್ವರೂಪ ಚಿಂತನೆ ಹೇಗೆ ಅವನ (ಅವಳ) ಕಾವ್ಯದ ನಡೆಯನ್ನೂ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೆ. ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಚನ.

ಅಳಿಸಂಕುಳವೇ, ಮಾಮರವೇ, ಬೆಳುದಿಂಗಳೇ, ಕೋಗಿಲೆಯೇ
ನಿಮ್ಮ ನಿಮ್ಮೆಲ್ಲರನು ಒಂದ ಬೇಡುವೆನು; ಎನ್ನೊಡೆಯ
ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನದೇವರ ಕಂಡರೆ ಕರೆದು ತೋರಿರೇ
(ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ (ಸಂ), ೨೦೦೧, ಪುಟ ೫೯)

೨

ಅಕ್ಕ ಕೇಳವ್ವ ಅಕ್ಕಯ್ಯ ನಾನೊಂದು ಕನಸ ಕಂಡೆ
ಅಕ್ಕಿಯಡಕೆ, ಓಲೆ, ತೆಂಗಿನಕಾಯಿ ಕಂಡೆ
ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಜಡೆಗಳ ಸುಲಿಪಲ್ಲ ಗೊರವನು
ಭಿಕ್ಷಕ್ಕೆ ಮನೆಗೆ ಬಂದುದ ಕಂಡೆನವ್ವ!
ಮಿಕ್ಕು ಮೀರಿ ಹೋಹನ ಬೆಂಬತ್ತಿ ಕೈವಿಡಿದೆನು
ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನಯ್ಯನ ಕಂಡು ಕಣ್ದೆರೆದೆನು
(ಅದೇ, ಪುಟ ೫೯)

ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನಿಗೆ ಮನತತ್ತ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ ಕನಸಿನಲ್ಲೂ ಅವನೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಾಧಕರ ಎಚ್ಚರ ನಿದ್ರೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಆವರಿಸುವ ಶಿವಸ್ವರೂಪದ ಕುರಿತ ಭಾವನಾಮಯ ಲಹರಿಯೊಂದು ಇಲ್ಲಿದೆ. ತಂಗಿಯ ಮಾತುಗಳು ಎಚ್ಚರಗೊಂಡು ಅಕ್ಕನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ವರದಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅವು ಕನಸನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರು ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿವೆ. ಮೊದಲ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸಂಭ್ರಮ ಆ ಕನಸು ಇವಳಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕನಸು ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಅಕ್ಕನಿಗೆ ವಚನದ ಪ್ರಕಾರ ಅವಳೀಗ 'ತಂಗಿ'. ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನೆಂದರೆ ನಲ್ಲನೆಂಬ ಒಲುಮೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನೆದಾಗಲಂತೂ ಈ ಕನಸಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಂಡ ಅಕ್ಕಿ, ಅಡಕೆ, ಓಲೆ, ತೆಂಗಿನಕಾಯಿ ಎಲ್ಲವೂ ಶುಭವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುವಂಥವು. ಆ ಬಳಿಕ ಎದುರಾದವನು ಗೊರವ ('ಶೈವ ಸನ್ಯಾಸಿ). ಅವನು ಚಿಕ್ಕಚಿಕ್ಕ ಜಡೆಗಳ ಸುಲಿಪಲ್ಲ ಬೈರಾಗಿ ಎಂದು ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ ಅವನನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕನಸಿನ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಆ ಬೈರಾಗಿ ಯಾರೆಂಬುದು ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಇವಳ ಮನೆಯೆದುರು ಅವನು ಭಿಕ್ಷಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಂತಿರುವುದೇ ಈ ಕನಸಿನ ಮುಖ್ಯ ದೃಶ್ಯ. ಜೀವಜಗತ್ತನ್ನೆಲ್ಲ ತನ್ನ ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನಿಗಾಗಿ ಜಾಲಾಡಿದ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ ಒಳಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ಈತ ಅವನೇ ಎಂಬ ಸುಳಿವು ಹುಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಅವನನ್ನು ಕಂಡ, ಅವನು ತನ್ನ ಮನೆಯೆದುರು ಭಿಕ್ಷಕ್ಕೆ ನಿಂತ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಎಷ್ಟು ಉದ್ವೇಗ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದೆ ಎಂದರೆ ಈಕೆ ಅವನಿಗೆ ಭಿಕ್ಷೆ ನೀಡಿದಳೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ಅಕ್ಕಿ, ತೆಂಗಿನಕಾಯಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಂಡ ಈ ಭಕ್ತೆ ಆ ಸನ್ಯಾಸಿಗೆ ಅದನ್ನು ಭಿಕ್ಷವಾಗಿ ಇತ್ತಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಆ ಸನ್ಯಾಸಿಗೆ ಭಿಕ್ಷೆಗೆಂದು ಬರುವುದು ಕೇವಲ ಒಂದು ನೆವವಾಗಿರಲೂ ಸಾಕು.

ವಚನದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗ ಭಿಕ್ಷೆ ಪಡೆದು ಹೊರಟು ಹೋಗುವ ಶಿವನನ್ನು ಇವಳು ಬೆಂಬತ್ತಿ ಹೋದ ವಿಷಯ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. "ಮಿಕ್ಕು ಮೀರಿ ಹೋಹನ ಬೆಂಬತ್ತಿ ಕೈವಿಡಿದೆನು" ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ ಅಕ್ಕ. ತಾನು ಕಂಡ ಅಪೂರ್ವ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಅವನು ದರ್ಶನವಿತ್ತು, ಭಿಕ್ಷೆ ಪಡೆದು, ಬೆನ್ನು ತಿರುವಿ ಹೊರಟಾಗ ಆವರೆಗೂ ಸಂಭ್ರಾಂತಳಾಗಿದ್ದ ಅಕ್ಕ, 'ಇನ್ನು ಕೈ ತಪ್ಪಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ' ಎಂದು ಓಡಿ ಅವನ ಕೈ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾಳೆ. 'ಕೈ ಹಿಡಿದೆನು' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಮ್ಮುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಂಡಾಗ, 'ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನಯ್ಯನೇ ಗಂಡನೆನಗೆ' ಎಂದು ಅಕ್ಕ ಸಾರಿದ್ದನ್ನೂ ನೆನೆದಾಗ, ಕನಸಿನಲ್ಲೇ ಆದರೂ, ಅಕ್ಕ ಶಿವನ ಕೈಹಿಡಿದುದರ ಅರ್ಥ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. 'ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನಯ್ಯನ ಕಂಡು ಕಣ್ದೆರೆದೆನು' ಎಂಬ ಕಡೆಯ ವಾಕ್ಯವಂತೂ ಈ ಇಡೀ ಕನಸನ್ನು ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಒತ್ತಾಯಿಸುವಂತಿದೆ. ಲೋಕದ ವ್ಯವಹಾರ 'ಕಣ್ದೆರೆದು ಕಾಣುವದಾದರೆ', ಇಲ್ಲಿಯ ಅನುಭವ 'ಕಂಡು ಕಣ್ದೆರೆಯುವುದರದು'. ಅಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ದೃಶ್ಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿದಾಗ ತೋರಿದ್ದು. ಇದು ಬರಿಯ ಕನಸಾಗಿರಲಾರದು, ಅಥವಾ ಶರಣರ ನಿದ್ರೆಯೂ ಸಮಾಧಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ("ನಿದ್ರಾ ಸಮಾಧಿ ಸ್ಥಿತಿಃ" - ಶಿವಮಾನಸಪೂಜಾ, ಶ್ರೀ ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ). ಹಾಗೆ ಕಂಡ ಕನಸು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಜಾಗೃತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೇ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆಗ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ ಶಿವನನ್ನು ಕಂಡುದು, ಕೈಹಿಡಿದುದು ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನದಾಗುತ್ತದೆ, ಅದು ಅವಳ ಅನುಭವನ್ನೇ ಆದ 'ಸತ್ಯದ ಸತ್ಯ!'

ಶಿವನಿಗಾಗಿ ಊರೆಲ್ಲ ಅಂಡಲೆದ, ಗಿಳಿ, ಹಂಸೆಗಳ ಬಳಿ ಅವನ ಪತ್ತೆ ಕೇಳಿ ಅಲೆದ ಭಕ್ತೆಯ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಶಿವ ಇಳಿದು ಬಂದು, ಅವಳ ಬಳಿಯೇ ಭಿಕ್ಷೆ ಕೇಳುವುದು ಅವನು ಭಕ್ತರೊಡನೆ

ಆಡುವ ಆಟಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ತನ್ನ ಭಿಕ್ಷಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಕಾಯಿ, ಹಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಭಕ್ತೆಗೆ ಪೋಷಣೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಡುವನೂ ಅವನೇ. ನಿದ್ದೆ ಎಚ್ಚರಗಳಲ್ಲೂ ಅವನನ್ನೇ ಕಣ್ತುಂಬ ತುಂಬಿಕೊಂಡ ಅಕ್ಕ ಅವನ ಆಟಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲಳು, ವೇಷ ಮರೆಸಿಬಂದರೂ ಅವನನ್ನು ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚಿ ಬೆಂಬತ್ತಿ ಕೈಹಿಡಿಯಬಲ್ಲಳು. ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ಸಿಗದಾತ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗಲಾದರೂ ಕೈಹಿಡಿಯದೇ ಭಕ್ತರಿಗೆ ಬೇರೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ.

ದೇವರ ಕುರಿತ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕನಸಿನ ತಂತ್ರ ಬಳಸಿ ಹೇಳುವ ಈ ವಚನ, ಕನಸಿನಲ್ಲೇ ಆದರೂ ಸರಿ, ತಾನೊಲಿದ ದೇವರನ್ನು ಕಂಡು ತೃಪ್ತವಾಗುವ ಭಕ್ತೆಯ ಭಾವನಾಮಯತೆಯ ಮಡುವೂ ಹೌದು: ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನನ್ನು ಎಚ್ಚರದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡಂತೆ ವರ್ಣಿಸುವ ಈ ಕೆಳಗಿನ ವಚನವನ್ನು ಕನಸಿನ ವಚನದೊಂದಿಗೆ ಇಟ್ಟು ಓದಿದಾಗ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ ತೀವ್ರ ವ್ಯಾಮೋಹದ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಆಳವಾಗಿ ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

೩

ಹೊಳೆವ ಕೆಂಜೆಡೆಗಳ ಮಣಿಮುಕುಟದ
ಒಪ್ಪುವ ಸುಲಿಪಲ್ಲ ನಗೆಮೊಗದ
ಕಂಗಳ ಕಾಂತಿಯಿಂ ಈರೇಳು ಭುವನಮಂ ಬೆಳಗುವ
ದಿವ್ಯಸ್ವರೂಪವಂ ಕಂಡೆ ನಾನು!
ಕಂಡೆನ್ನ ಕಂಗಳ ಬರ ಹಿಂಗಿತ್ತಿಂದು
ಗಂಡ ಗಂಡರನ್ನೆಲ್ಲ ಹೆಂಡ ಹೆಂಡಿರಾಗಿ ಆಳುವ
ಗರುವನ ಕಂಡೆ ನಾನು!
ಜಗದಾದಿ ಶಕ್ತಿಯೊಳು ಬೆರಸಿ ಒಡನಾಡುವ
ಪರಮಗುರು ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನ
ನಿಲವ ಕಂಡು ಬದುಕಿದೆನು.

(ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, (ಸಂ), ೨೦೦೧, ಪುಟ ೫೮)

ಈ ಲೇಖನದ ಈ ಮೊದಲ ವಚನದಲ್ಲಿಯ (ಅಕ್ಕ ಕೇಳವ್ವ ಅಕ್ಕಯ್ಯ ನಾನೊಂದು ಕನಸ ಕಂಡೆ...) 'ಕಂಡೆನವ್ವ' ಎಂಬುದಕ್ಕೂ, ಈ ವಚನದಲ್ಲಿ 'ಕಂಡೆ ನಾನು' ಎಂಬುದಕ್ಕೂ ನಾವು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಕನಸು. ಇದು ಜಾಗ್ರತಿ. ಆದರೆ ಕನಸಲ್ಲೂ, ಜಾಗೃತಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತಿರುವವನು ಒಬ್ಬನೇ ಎಂಬುದನ್ನರಿತಾಗ ಕನಸು, ಜಾಗೃತಿಗಳಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿ.

ಕನಸಿನ ವಚನದಲ್ಲಿ ಶಿವ ಒಂದು ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯದಂತೆ ಬಂದುಹೋದರೆ 'ಹೊಳೆವ ಕೆಂಜೆಡೆಗಳ... ಈ ವಚನದಲ್ಲಿ ಅವನ ಮೂರ್ತಿಮತ್ತತೆ, ಅವನ ದಿವ್ಯಸ್ವರೂಪದ ಅರಿವು ಎರಡೂ ಮೇಳೈಸಿ ಅನುಭವ ಇನ್ನೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಚನದ ಮೊದಲ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳು ಅಕ್ಕ ಕಂಡ ಶಿವನ ಬಾಹ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಹೊಳೆವ ಕೆಂಜೆಡೆಗಳು, ಮಣಿಮುಕುಟ, ಹೊಳೆವ ಹಲ್ಲುಗಳು, ನಗುಮೊಗ, ಕಾಂತಿಯುಕ್ತ ಕಣ್ಣುಗಳು ಎಂಬೀ ವರ್ಣನೆ ಶಿವನ ಚೆಲುವನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರು ತರಲು ಬೇಕಾದಷ್ಟಾಯಿತು. (ಬೇರೊಂದು ವಚನದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕ "ಹೊಳೆವ ಕೆಂಜೆಡೆಗಳ

ಮೇಲೆ ಎಳವೆಳುದಿಂಗಳು" ಎಂದು ಶಿವನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ತಿಂಗಳ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ಬೆಳಗುತ್ತಾಳೆ. ಶಿವನು ಚಂದ್ರನನ್ನು ಧರಿಸಿದವನು ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನೆದಾಗ ಈ ವರ್ಣನೆಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಅಧಿಕಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.) ಶಿವನ ಕಂಗಳಕಾಂತಿ (ಅವನು ಮೂರು ಕಣ್ಣುಗಳುಳ್ಳವನು ಬೇರೆ) ಏಳು ಲೋಕಗಳನ್ನೂ ಬೆಳಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಮುಂದಿನ ಸಾಲು ಅವನ ಚೆಲುವಿನ ಕಾಂತಿಯುಮತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ವಿಸ್ತಾರವವನ್ನೂ ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಶಿವನ ಅಲೌಕಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಬಣ್ಣಿಸಿದಂತಾಯಿತು. ಲೋಕದ ಗಂಡಗಂಡರನ್ನೆಲ್ಲ ಹೆಂಡಿರಾಗಿಸಿ ಅವರಿಗೂ ಗಂಡನಾಗಿ ಆಳುವ ಶಿವನ ಪುರುಷಲಕ್ಷಣಗಳೂ ವಿಶೇಷವಾದವು. 'ಜಗದಾದಿ ಶಕ್ತಿಯೊಳು ಬೆರಸಿ ಒಡನಾಡುವ' ಎಂದಾಗ, ಅವನ ಪುರುಷತ್ವಕ್ಕೆ 'ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರತ್ವ' ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿ ಶಿವಸ್ವರೂಪ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ವೇಷ ಮರೆಸಿ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಶಿವನ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಶಿವಶರಣೆ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಭೇದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಜಗದಾದಿ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಪುರುಷೋತ್ತಮನಾದುದರಿಂದ ವೇಷ ಮರೆಸುವುದೂ, ನಿಜರೂಪ ತೋರುವುದೂ, ತನ್ನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವುದೂ ಶಿವನಿಗೆ ಲೀಲಾವಿನೋದ ಗಳಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಅವನ ಚೆಲುವು ಒಂದು ತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಅಕ್ಕನ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುವ ಬಗೆಯೂ ಸೋಜಿಗ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ.

"ಸಾವಿಲ್ಲದ ಕೇಡಿಲ್ಲದ ರೂಹಿಲ್ಲದ ಚೆಲುವಂಗಾನೊಲಿದೆನವ್ವಾ
ಎಡೆ ಇಲ್ಲದ ಕಡೆ ಇಲ್ಲದ ತೆರಹಿಲ್ಲದ ಕುರುಹಿಲ್ಲದ ಚೆಲುವಂಗಾನೊಲಿದೆ"

ಶಿವನ ಚೆಲುವು-ಸಾವಿಲ್ಲದುದು, ಕೇಡಿಲ್ಲದುದು ಎಂದಾಗ, ಆ ಚೆಲುವು ನಶ್ವರವಾದ್ದಲ್ಲ ಎಂದು ಸೂಚಿಸಿದ ವಚನದ ಸಾಲು ತಕ್ಷಣವೇ ಅದಕ್ಕೊಂದು ರೂಪವೂ ಇಲ್ಲ (ಆಕೃತಿಯೂ ಇಲ್ಲ) ಎಂದಾಗ ಅದು ಅನಂತಸ್ವರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಚೆಲುವು ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ, ಕಡೆಯಿಲ್ಲ, ತೆರಹಿಲ್ಲ, ಕುರುಹಿಲ್ಲ, ಭಯವಿಲ್ಲ, ಭವವಿಲ್ಲ, ಕುಲ ಸೀಮೆಗಳಿಲ್ಲ ಮುಂತಾಗಿ ನಿಷೇಧಗಳ ಮೂಲಕ ಆ ಚೆಲುವಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಲ್ಪನಾತೀತವಾಗಿ ರಹಸ್ಯಮಯಗೊಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಚೆಲುವಾದ ವಚನದ ಕಡೆಯ ಸಾಲಂತೂ ದಿಗಿಲು ಬೀಳಿಸುವಂತಿದೆ. "ಈ ಸಾವ ಕೆಡುವ ಗಂಡರನೊಯ್ದು ಒಲೆಯೊಳಗಿಕ್ಕು" ಲೋಕದ ಕಾರ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಸಾವ, ಕೆಡುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ನಶ್ವರ ಸಂಗತಿಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅಕ್ಕ ಒಲಿಯುವುದು ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನಿಗೆ. ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನಾಗಿ ಮೂರ್ತಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಅವನ ಚೆಲುವು ನಿಜಕ್ಕೂ ಅಮೂರ್ತವಾದುದು, ಅದರ ತತ್ತ್ವವನ್ನರಿಯಲು ಹೊರಡುವ ಸಾಧನೆಯ ದಿಕ್ಕೂ, ಫಲಿತವೂ ಅವನೇ ಆದುದರಿಂದ ಅವನನ್ನೇ ಪತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಲೋಕದ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅವನ ಆಟವಾಗಿ, ಲೋಕದ ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ಅವನ ಚೆಲುವಿನ ಒಂದಂಶವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಅಕ್ಕನದಾಗುತ್ತದೆ. ಅವಳ ವಚನಗಳು ಅಳಿಯಲಾಗದ, ಅಳಿಯದ ಶಿವಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ತುತಿ ವಾಕ್ಯಗಳೇ ಆಗಿವೆ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಅವನ ಚೆಲುವನ್ನು ಕಂಡ ಅನುಭವದ ನಿವೇದನೆಗಳೂ ಆಗಿವೆ.

೪

ದೃಶ್ಯವಾದ ರವಿಯ ಬೆಳಗು, ಆಕಾಶದ ವಿಸ್ತೀರ್ಣ,
ವಾಯುವಿನ ಚಲನೆ, ತರುಗುಲ್ಮಲತಾದಿಗಳಲ್ಲಿಯ ತಳಿರುಪುಷ್ಪ
ಷಡುವರ್ಣಂಗಳೆಲ್ಲ ಹಗಲಿನ ಪೂಜೆ!
ಚಂದ್ರಪ್ರಕಾಶ, ನಕ್ಷತ್ರ, ಅಗ್ನಿ,

ವಿದ್ಯುತ್ ಆದಿಗಳು ದೀಪ್ತಿಮಯವೆನಿಸಿಪ್ಪವುಗಳೆಲ್ಲ
ಇರುಳಿನ ಪೂಜೆ;
ಹಗಲಿರುಳು ನಿನ್ನ ಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ಎನ್ನಮರೆದಿಪ್ಪೆನಯ್ಯ,
ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ.

(ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ (ಸಂ), ೨೦೦೧, ಪುಟ ೬೯)

ಭಕ್ತಿಯ ಒಂದು ಉತ್ಕಟ ಸ್ವರೂಪದ ವರ್ಣನೆ ಈ ವಚನದಲ್ಲಿದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಕಂಡಂತೆ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ದೇವರು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಇರಬಲ್ಲವನು, ಚೆಲುವು ಅವನ ರೂಪವೂ ಹೌದು, ತತ್ತ್ವವೂ ಹೌದು. ಮೂರ್ತಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಅವನು ಬರಿಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದಂತೆ ಅದೃಶ್ಯ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕ ಮಹಾದೇವಿ ಅಂಥ ಇಷ್ಟದೈವವನ್ನು ಪೂಜಿಸುವ ತನ್ನ ಬಗೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾಳೆ. ವಿಶ್ವತೋಮುಖನಾದ, ವಿಶ್ವತೋಬಾಹುವಾದ ವಿಶ್ವರೂಪಿಯ ಪೂಜೆ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಕವೇ ಆಗಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಬೆಳೆದಷ್ಟೂ ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲ, ತನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಬೆಳೆಸಿದಷ್ಟೂ ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಕ್ತೆಯ ಪೂಜೆಯೂ ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಭಗವಂತನ ಆ ಬೃಹತ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇವಳ ಪೂಜೆ ಹಗಲಿರುಳೂ ಅಖಂಡವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕಾದುದೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇಡೀ ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ಅವನ ಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿದೆ. ವಚನ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲೇ. ಉದಯರವಿಯ ಬೆಳಗು, ಆಕಾಶದ ವಿಸ್ತಾರ, ವಾಯುಗಮನ, ಬನದ ಪುಷ್ಪಗಳು, ಷಡುವರ್ಣಗಳು ದೇವರಿಗೆ ಪ್ರಕೃತಿ ಗೈಯುತ್ತಿರುವ ಹಗಲಿನ ಪೂಜೆ (ಹಗಲು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಪೂಜೆ). ಹಾಗೆಯೇ ಇರುಳಿನ ಪೂಜೆಯೂ ಇದೆ. ಆ ಪೂಜೆಯ ಪರಿಕರಗಳು ಕೊಂಚ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಚಂದ್ರಪ್ರಕಾಶ, ನಕ್ಷತ್ರ, ಅಗ್ನಿ, ವಿದ್ಯುತ್ತು ಇವೆಲ್ಲವೂ ದೀಪ್ತಿಮಯವಾಗಿದ್ದು ಕತ್ತಲೆಯನ್ನು ಕಳೆಯುವ, ಇರುಳ ಪೂಜೆಯನ್ನು ವಿಶೇಷಗೊಳಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಹಗಲಿನ ಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ 'ರವಿಯ ಬೆಳಗು' ಭಗವಂತನಿಗೆ 'ದೀಪಂ ಸಮರ್ಪಯಾಮಿ' ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇರುಳಿನ ಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರ, ನಕ್ಷತ್ರ, ಅಗ್ನಿ, ಮಿಂಚು ಎಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಆ ಕಾರ್ಯ ನೆರವೇರಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. ಇದು ಕತ್ತಲೆಯ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನೂ, ಆ ತಮಸ್ಸನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ತೋರುವಂತಿದೆ. ಹೀಗೆ ದೀಪ್ತಿಮಯ ಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಪೂಜೆಯ ಫಲವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕಂಡಾಗ ಪ್ರಕೃತಿ ನಡೆಸುತ್ತಿರುವ ಪೂಜೆ ಕತ್ತಲೆಯ ವಿರುದ್ಧದ ನಿರಂತರ ಪರಿಶ್ರಮದಂತೆಯೂ, ಭಕ್ತರ ಪೂಜೆಗೊಂದು ತೇಜೋಮಯ ಆದರ್ಶದಂತೆಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ವಚನದ ಮುಂದಿನ ಸಾಲಲ್ಲಿ ಈ ಪೂಜೆಯ ಕರ್ತೃ ಅಕ್ಕ ಮಹಾದೇವಿಯೇ ಎಂಬುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

"ಹಗಲಿರುಳು ನಿನ್ನ ಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ಎನ್ನ ಮರೆದಿಪ್ಪೆನಯ್ಯ"

ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಮರೆಯುವಂಥ ಸ್ಥಿತಿ ಪೂಜೆಯ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟ ಹಂತ. ಈವರೆಗೂ ಪ್ರಕೃತಿ ಹಗಲಲ್ಲೂ, ಇರುಳಲ್ಲೂ ಗೈಯುತ್ತಿರುವ ಆರಾಧನೆಯಾಗಿ ವಚನದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಪೂಜೆ ತಾನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಪೂಜೆ ಎಂಬ ಭಾವ ಹುಟ್ಟಬೇಕಾದರೆ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ ಮನಸ್ಸು ಪ್ರಕೃತಿಯೊಡನೆ ಬೆರೆತುಹೋಗಿರಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಭಗವಂತನ ಪೂಜೆ ಎಂಬುದು ಭಕ್ತ (ಕ್ತೆ) ಕೂಡ ವಿಶ್ವತೋಮುಖವಾಗಿ, ವಿಶ್ವತೋಬಾಹುವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ, ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ತನ್ನ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನವೆನ್ನಬಹುದು. ದೇವರನ್ನು ನಲ್ಲನನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದಾಗ ಇದ್ದ

ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯೂ ಈಗ ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಸ್ವತಃ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲೂ ಇದು ಪರಿಣತಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ನಿಸರ್ಗದ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಪೂಜಾ ಪರಿಕರಗಳಾದ ಬಳಿಕ, ಪೂಜಕನೂ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಬಳಿಕ ಉಳಿದವನು ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನೊಬ್ಬನೇ. ತೀವ್ರ ತಪಿತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನಿಗಾಗಿ ನಾಡೆನ್ನದೆ, ಕಾಡೆನ್ನದೆ ಅಲೆದಾಡಿದ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯೇ ಅವಳನ್ನು ಇಂಥ ಸಮಾಧಿಸ್ಥಿತಿಗೆ, ಪರಿಪಕ್ವ ಮನಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕರೆತಂದಿತೆಂಬುದು ಮಹತ್ವದ ಘಟನೆಯಾಗಿದೆ.

ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಾಧನೆಗೆ, ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಅನುಭಾವ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಅನುಭಾವಿಗಳು ಸತ್ಯನಿಷ್ಠುರವಾಗಿಯೇ ಅದನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ ಕಾಣದ ದೈವವನ್ನು ಜೀವಸಖನೆಂಬ ತತ್ತ್ವವಾಗಿಸಿ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಡನೆ ತಡಕಾಡಿದ ಸಾಧಕಿ. ಅವಳ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೋಹನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಚನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನ ಪ್ರತಿಮೆ ವಿಶ್ವವನ್ನೆಲ್ಲ ಒಳಗೊಂಡ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪೂಜೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಘನತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಸಾಧಕ, ಸಾಧನೆ, ಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಏಕವಾಗಿಸುವ ಬಗೆ ಮನೋಹರವಾದುದು.

❖

ಕೋಲಶಾಂತಯ್ಯನವರ ವಚನ

ಬೇವಿನಮರದಲ್ಲಿ ಕಾಗೆ ಮನೆಯ ಮಾಡಿತ್ತು.
ಕೋಗಿಲು ಮರಿಯ ಹಾಕಿತ್ತು.
ಗೂಗೆ ಆರೈಕೆಯ ಮಾಡಿ ಸಾಕಿತ್ತು.
ಹಂಸೆ ತಂಬೆಲರ ಕುಟುಕ ಕೊಟ್ಟು ಸಂಭ್ರಮವ ಮಾಡಿತ್ತು
ಅದು ಆರ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಹಾರಿಹೋಗುತ್ತ
ಎನಗೆ ಬೇವಿನ ಮರವೆ ತಾಯಿಯೆಂದಿತ್ತು
ಹಾಗೆಂದುದ ನಿನ್ನ ನೀನರಿ,
ಪುಣ್ಯಾರಣ್ಯದಹನ ಭೀಮೇಶ್ವರಲಿಂಗ ನಿರಂಗಸಂಗ

(ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ (ಸಂ), ೨೦೦೧ (೧೯೭೯), ಪುಟ ೯೨)

ಬೆಡಗಿನ ವಚನಗಳು ಒಂದು ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಗೂಢ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳ ಪಂಜರದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದಿಗೆ ನಿಲುಕದಂತೆ ಅದನ್ನು ಕಾಪಾಡುತ್ತವೆ. ರಹಸ್ಯಮಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಿವೇದಿಸಲು ರಹಸ್ಯಮಯ ಭಾಷೆಯ ಅಗತ್ಯ ವಚನಕಾರರಿಗೆ ಕಂಡುಬಂದುದರಿಂದಲೇ ಬೆಡಗಿನ ಪದಲೋಕವೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು. ಅಂಥ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳ ಅರಿವಿಲ್ಲದೇ ಓದಿದಾಗ ಅಸಂಗತ ಬರಹವಾಗಿ ಕಂಡುಬಿಡಬಹುದಾದ ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳ ಪದಮುಸುಕು ಬಿಡಿಸಿದಾಗ ಸುಸಂಗತ ತತ್ತ್ವವೊಂದರ ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೋಲಶಾಂತಯ್ಯನವರ ವಚನವೂ ಬೆಡಗಿನ ಪರಿಭಾಷೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ರಚಿತವಾದ್ದು. ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನೊಮ್ಮೆ ಮರೆತು ಈ ವಚನವನ್ನು ಓದಿಕೊಂಡಾಗ ಅದೊಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. "ಒಂದು ಬೇವಿನಮರ ಆ ಮರದ ಮೇಲೊಂದು ಕಾಗೆಯ ಮನೆ. (ಅದೊಂದು ಗೂಡಾಗಿರಬಹುದಿತ್ತು. ಗೂಡೇ ಆದರೂ ಬೇವಿನ ಮರದ ಮೇಲೆ ಕಾಗೆಗೂಡು ಕಟ್ಟುವುದೊಂದು ಅಪರೂಪದ ಸಾಧ್ಯತೆ.) ಅಲ್ಲಿ ಕೋಗಿಲೆಯೊಂದು ಮರಿ ಹಾಕಿದೆ. (ಕೋಗಿಲೆ ಇಡುವುದು ಮೊಟ್ಟೆಯನ್ನು. ಅದನ್ನು ಕಾವುಕೊಟ್ಟು ಮರಿಮಾಡುವುದು ಕಾಗೆ ಎಂದು ನಂಬಿಕೆ) ಕೋಗಿಲೆಯ ಮರಿಯನ್ನು ಸಾಕುವುದು ಒಂದು ಗೂಗೆ! ಅದಕ್ಕೆ ಗುಟುಕು ಕೊಟ್ಟು ಸಂಭ್ರಮಿಸುವುದು ಹಂಸೆ. ('ತಂಬೆಲರ' ಗುಟುಕು!) ಇವೆಲ್ಲ ಆದ ಮೇಲೆ ಕೋಗಿಲೆ 'ಬೇವಿನಮರವೇ ನನ್ನ ತಾಯಿ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ ಹಾರಿಹೋಯಿತು." ಇಲ್ಲಿಗೇ ಕಥೆ ಮುಗಿಯಿತು. ಅಂದರೆ ಹಾರಬಲ್ಲವೇ ಆದ ಕಾಗೆಯಾಗಲಿ, ಹಂಸವಾಗಲಿ ಕೋಗಿಲೆಯನ್ನು ತಡೆಯಲಿಲ್ಲವೆಂದಾಯಿತು. 'ಕೋಗಿಲೆ ಹಾರಿಹೋಗುತ್ತ' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಕೋಗಿಲೆಯ ವಾಕ್ಯ ವಚನದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಸಂಯೋಜನೆಗೊಂಡಿವೆ ಎಂದರೆ ಆ ಬೇವಿನಮರಕ್ಕೆ ಆ ಕೋಗಿಲೆ ಇನ್ನೆಂದೂ ವಾಪಸು ಬರಲಾರದು ಎಂಬುದು ಹೊಳೆದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಗೂಗೆ, ಹಂಸೆ, ಕಾಗೆ ಗೂಡೆಲ್ಲವೂ ಬೇವಿನ ಮರದ ಇರುವಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ತನಗೆ ಸಿಕ್ಕವು ಎಂಬುದು ಕೋಗಿಲೆಯ ಮಾತಿನ ಹಿಂದಿನ 'ಧ್ವನಿಯೇ?' ಧ್ವನಿಯೇ ಮಾತಾದ ಕೋಗಿಲೆ ಇಲ್ಲಿ ಮಾತಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತಾರ್ಥ ಇಟ್ಟಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಮಾಮರ ಮತ್ತು ಕೋಗಿಲೆಯ ಸಂಬಂಧದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿದ ಈ ಕೋಗಿಲೆ ಬೇವಿನಮರಕ್ಕೆ ಇನ್ನಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಕೃತಜ್ಞವಾಗಿದೆ. 'ಪರಪುಟ್ಟ'ನೆಂಬ ಖ್ಯಾತಿಯ ಕೋಗಿಲೆ ಇಲ್ಲಿ 'ಆರ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ'

ಹಾರಿಹೋಯಿತೆಂಬ ವರ್ಣನೆಯೂ ಇದೆ. ಹೀಗೆ ಲೋಕರೂಢಿಯನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಮುರಿದು ಹಾರುವ ಕೋಗಿಲೆಯ ಜಾಡನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳನ್ನು ಅರಿತೇ ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚಬೇಕು.

ಬೇವಿನಮರ ಬೆಡಗಿನ ಪದಕೋಶದ ಪ್ರಕಾರ ದೇಹದ ಸಂಕೇತವಾದರೆ, ಕಾಗೆ ಅಜ್ಞಾನದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಕೋಗಿಲೆ ಜ್ಞಾನ ಸೂಚಕವಾದರೆ, ಗೂಗೆ ಗುರುತತ್ತ್ವವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಹಂಸ ಉಸಿರನ್ನು, ಯೋಗಸಾಧನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. "ದೇಹ ಅಜ್ಞಾನದ ನೆಲೆ. ಅಲ್ಲೀಗ ಜ್ಞಾನದ ಕಿರು ಅಲೆಯೂ ಹುಟ್ಟಿದೆ ('ಮರಿ'). ಗುರು ಈ ಅರಿವನ್ನು 'ಆರೈಕೆ' ಮಾಡಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ, ಉಸಿರಾಟದ ಯೋಗ (ಹಂಸ ಮಂತ್ರದ ಸಾಧನೆ ಸೂಚಿತವಾಗಿರುವಂತಿದೆ.) ಜ್ಞಾನ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಸಾಧಕವಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ ತತ್ತ್ವ, ವಚನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿದೆ. ಗುರುತತ್ತ್ವ, ಸೋಹಂ ಮಂತ್ರಸಾಧನೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ 'ದೇಹ ಮಾಧ್ಯಮ'ವಿಲ್ಲದೇ ಲಭಿಸಲಾರವು, ಲಭಿಸಿದರೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಲಾರವು. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಾಧನೆಗೆ ದೇಹಧಾರಣೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವುದೇ ಈ ವಚನದ ಆಶಯ. ದೇಹದ ಮಿತಿ, ನಶ್ವರತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಅವನ್ನು ಹೀಗಳೆಯುವುದು, ಸಾವಿಲ್ಲದ, ಮುಪ್ಪಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಅತ್ಯುತ್ತಷ್ಟವಾದುದು ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಚಿಂತನಕ್ರಮವಾದರೆ, ಇಲ್ಲಿಯೂ 'ಜ್ಞಾನ'ವೇ ಆತ್ಯಂತಿಕ ನೆಲೆಯಾಗಿದ್ದು, ಜ್ಞಾನವು ದೇಹವನ್ನು ಜನನಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೋಟದ ಭಿನ್ನತೆಯಾಗಿದೆ.

ಮನುಷ್ಯನ ದೈಹಿಕತೆಯನ್ನು ಒಂದು ಅಗತ್ಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮೌಲ್ಯವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವ ಈ ಬೆಡಗಿನ ವಚನ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಮೀರಬೇಕು ಎಂದೂ ಬಯಸುವಂಥದಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ದೇಹವನ್ನು ಹೀಗಳೆಯಬೇಕಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಅದೇ ಸರ್ವಸ್ವವೆಂದೂ ತಿಳಿಯಬೇಕಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಬೆಡಗಿನ ಕಥಾತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಅರುಹುವುದು ಈ ವಚನದ ಹೆಚ್ಚಳವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ 'ನಿನ್ನ ನೀನರಿ' ಎನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೊಂದು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಆಹ್ವಾನಿಸುವ ವಾಕ್ಯವೂ ಹೌದು.

❖

ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನಗಳು

೧

ತಾಳಮಾನ ಸರಿಸವನರಿಯೆ
ಓಜೆ-ಬಜಾವಣೆಯ ಲೆಕ್ಕವನರಿಯೆ
ಅಮೃತಗಣ-ದೇವಗಣವನರಿಯೆ
ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವ, ನಿನಗೆ ಕೇಡಿಲ್ಲವಾಗಿ
ಆನು ಒಲಿದಂತೆ ಹಾಡುವೆ

(ಮಾಳವಾಡ ಸ.ಸ. (ಸಂ), ೧೯೯೬ (೧೯೬೩), ಪುಟ ೫)

ಸಮಾಜ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಕನಸನ್ನು ದೊಡ್ಡ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಸಾಧಿಸಿದ ಹಿರಿಮೆ ಬಸವಣ್ಣನವರದು. ಅವರು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಆಂದೋಲನವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸುವ ವಚನ ಮೇಲಿನದು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನು ಯಾವ ಸಂಕೋಚವಿಲ್ಲದೆ ಅವರು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲ ಮೂರು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾವ್ಯನಿಯಮಗಳಾವವೂ ತನಗೆ ತಿಳಿಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. "ತಾಳಮಾನ ಸರಿಸಮಾನವಾಗಿ ತಿಳಿಯದು, ಯಾವ ಓಜೆಗೆ ಯಾವ ಬಜಾವಣೆಯೆಂಬುದೂ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ ತಿಳಿಯದು, ಅಮೃತಗಣ, ದೇವಗಣಗಳೂ ತಿಳಿಯವು" ಅಂದಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಕಾವ್ಯ ಯಾವ ಬಗೆಯದೆಂಬ ಕುತೂಹಲ, ದಿಗಿಲು ಉಂಟಾಗುವುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಮುಂದಿನ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿದೆ.

ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವ, ನಿನಗೆ ಕೇಡಿಲ್ಲವಾಗಿ
ಆನು ಒಲಿದಂತೆ ಹಾಡುವೆ

ಅಂದರೆ, ವಾಚಕರನ್ನು (ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು) ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಹೇಳಿದಂತಿರುವ ಅಥವಾ ಸ್ವಗತದ ಮಾತುಗಳೆಂದೂ ಭಾವಿಸಬಹುದಾದ ಮೊದಲ ಮೂರು ವಾಕ್ಯಗಳು ಈಗ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಕೂಡಲ ಸಂಗಮದೇವನತ್ತ ಮುಖಮಾಡಿ ನಿಂತಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಇಷ್ಟಲಿಂಗದೆದುರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ನಿವೇದನೆ. ಈ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ಆರ್ತತೆ, ಮುಕ್ತ ಮನೋಧರ್ಮಗಳಂತೆಯೇ ಅನುಭವವೇದ್ಯವಾಗುವ ಭಾವವೆಂದರೆ ಕವಿ ಬಹು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಾವವೂ ವಾಸ್ತವಪಿಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಅಗತ್ಯಭಾಗಗಳಲ್ಲ ಎಂದು ತಿಳಿದಂತಿರುವುದು. ಯಾವುದು ಯುಕ್ತ, ಯಾವುದು ಅಯುಕ್ತ, ಯಾವುದು ಶುಭ, ಯಾವುದು ಅಶುಭವೆಂಬ ಚಿಂತೆ ಮನುಷ್ಯ ಲೋಕದ್ದಿರಬಹುದೇ ಹೊರತು ದೇವಲೋಕದ್ದಲ್ಲ. ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವ ಒಳಿತು, ಕೆಡುಕುಗಳನ್ನು ಮೀರಿದವನಾದ್ದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಕೇಡಿಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಕೇಡಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಭಕ್ತ ನಿರ್ಬಂಧಗಳ ಕಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಬೇಕಿಲ್ಲ. ಬಸವಣ್ಣನವರ "ನಾನು ಒಲಿದಂತೆ ಹಾಡುವೆ" ಎಂಬ ಮಾತು ಅಥವಾ ಘೋಷಣೆ ಇಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ನಾನು ಮತ್ತು ನನ್ನ ದೇವರು-ಇವನ್ನು ಬೆಸೆಯುವುದು ಒಲವು ಮಾತ್ರ. ಹಾಡು ಅದರ ಒಂದು ರೂಪ. ದೇವರ ಮತ್ತು ನನ್ನ ಒಲವಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೋ, ಅಷ್ಟೂ ವೈವಿಧ್ಯ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿರಬಲ್ಲುದು. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ

ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಓದಿಕೊಂಡರೆ, ಈ ಹಾಡು ತಾಳಮಾನ, ಒಜೆ ಬಜಾವಣೆಯು ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರಿಯಾಗದೆ, ಅಂತರಂಗದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು (ಅಥವಾ ಬಲವನ್ನು) ಸೂತ್ರವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಶಯವಿದೆ.

ಸಮಾಜದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಆದ್ಯಂತವಾಗಿ ಮಾಡಹೊರಟ ಸುಧಾರಕರಿಗೆ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ಮುಖ್ಯ ಪಲ್ಲಟಗಳಿಂದಲೇ ಬಹಿರಂಗದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಸೂತ್ರ ನಿಯಮಗಳಿಂದ ಜಡವೂ ನಿಸ್ತೇಜವೂ ಆದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಬಸವಣ್ಣ ಅನುಭವಿಸಿರಲೂಬಹುದು. ಅಂಥ ನಿಸ್ಸಾರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಒಲಿಪಿನ ನಂಟುಳ್ಳ ಪದ್ಯ 'ತಾಳಮಾನ ಸರಿಸ'ವರಿಯದಿದ್ದರೂ ಮಹತ್ತ್ವದ್ದೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಈ ವಚನ ಸ್ಪಷ್ಟಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಸಾರಿದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ದೇವರ ಮತ್ತು ಭಕ್ತರ ಸಂಬಂಧವೂ ಹೆಚ್ಚು ನೇರವಾಯಿತೆಂದು ನಾವು ನಂಬಬಹುದು. ಅಂಥದೊಂದು, ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ಐದುಸಾಲುಗಳ ಪುಟ್ಟ ವಚನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಕೌಶಲ್ಯ ನುರಿತ ಅನುಭಾವಿ ಕವಿಯದು.

೨

ಓಡದಿರು ಓಡದಿರು ನಿನ್ನ ಬೇಡುವಾತ ನಾನಲ್ಲ ಶಿವನೇ
ನೋಡುವೆನು ಕಣ್ಣ ತುಂಬಿ
ಆಡಿ ಪಾಡಿ ನಲಿದಾಡುವೆ
ಬೇಡೆನ್ನ ಕೂಡೆ ಮಾತಾಡಲಾಗದೆ ಎಲೋ ಶಿವನೇ
ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವ,
ನೀನಾಡಿಸುವ ಬೊಂಬೆ ನಾನು

(ಮಾಳವಾಡ (ಸಂ), ೧೯೯೬, ಪುಟ ೧೩)

ಬಸವಣ್ಣನವರನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಬಂದ ಶಿವ, ಪರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಗೆದ್ದ ಬಸವಣ್ಣನವರೆದುರು ನಿಲ್ಲಲಾಗದೇ, "ತಲೆಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿ, ಅಕ್ಕಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಓರೆಯಾಗುತ್ತ, ಮುಖವನ್ನು ಮರೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ" ಓಡತೊಡಗಿದಾಗ, ಬಸವಣ್ಣನವರು ಮೇಲಿನ ವಚನ ರಚಿಸಿದರೆಂದು ಒಂದು ಕಥೆ. ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ವಚನವನ್ನು ಓದಿದಾಗಲೂ ಕವಿಯೆದುರು (ಭಕ್ತನೆದುರು) ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಫಕ್ಕನೆ ಓಡಲಾರಂಭಿಸಿದ ಶಿವನ ಚಿತ್ರ ಕಣ್ಣೆದುರು ಬಂದೇ ಬರುತ್ತದೆ. ದೇವರ ಸ್ವರೂಪ, ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟೊಂದು ಸಲುಗೆಯಿಂದ ವಿವರಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಭಕ್ತನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇರಬಲ್ಲುದು. ತನ್ನ ಭಕ್ತ ಏನನ್ನಾದರೂ ಬೇಡಿಬಿಟ್ಟಾನೆಂಬ ಯೋಚನೆಯಿಂದ ದೇವರು ಕೂಡ ಓಡಿಬಿಡುವನೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ವಿನೋದವನ್ನು. ಅದರಷ್ಟೇ ಸ್ವಾರಸ್ಯದ್ದೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಭಕ್ತನು ದೇವರಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಿರುವ ಅಭಯ. "ನಿನ್ನನ್ನು ಯಾವುದರ ಕುರಿತೂ ಬೇಡುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ಮಾತು ಈ ಭಕ್ತನ ನಿರಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವಂಥದು. ('ಓಡದಿರು' ಪದದ ದ್ವಿರುಕ್ತಿ ಶಿವನ ಓಟದ ವೇಗ ಮತ್ತು ಭಕ್ತನ ಆತಂಕದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಅರಿವಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ.) ಹಾಗೆಯೇ, ಈ ಭಕ್ತನ ಒಂದೇ ಒಂದು ಅಪೇಕ್ಷೆ ಕೂಡ ಇದೇ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಿಂತಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ, ಈ ಭಾವುಕನಿಗೆ ಬೇರೇನೂ ಬೇಡ, ಬೇಕಾಗಿರುವುದು 'ಶಿವನೇ' ಎಂಬುದು. ಅದು ಮುಂದಿನ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ ("ನೋಡುವೆನು ಕಣ್ಣ ತುಂಬಿ"). ದೇವರನ್ನು ಮನದಣಿಯೆ ಕಣ್ತುಂಬ ನೋಡುವುದರಲ್ಲಿ ಸುಖ ಕಾಣುವ ಶಿವಶರಣನಿವನು.

ದೇವರೊಡನೆ ಆಡಿ, ಪಾಡಿ ನಲಿದಾಡುವುದು ಮುಂದಿನ ಸಾಲಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಆಸೆ. ಆಟ, ಹಾಡು, ನಲಿದಾಟಗಳೆಲ್ಲವೂ ಫಲವನ್ನು ಬಯಸದ 'ಸ್ವಾಂತಃ ಸುಖಾಯ'ದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು. ಲೌಕಿಕವಾದ ಏನನ್ನೂ ಬಯಸದ ಕವಿ ಮನಃಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಯಸುತ್ತಿರುವುದು ದೇವರ ಸಂಗಾತವನ್ನು. ನಿನ್ನೊಡನೆ ಆಡಬೇಕು, ಹಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಭಕ್ತ ಬಯಸಿದರೆ ದೇವರು ತಾನು ಕಾಯಬೇಕಾದ ಜಗತ್ತಿನ ಭಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ಪಕ್ಕಕ್ಕಿಟ್ಟು ಒಮ್ಮೆ ವಿನೋದ ಕ್ರೀಡೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬೇಕು. ದೇವರಿಗೂ ಆಹ್ಲಾದದಾಯಕವಾದ ಆಟಕ್ಕೆ ಭಕ್ತ ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ದೇವರಿಗೆ ಯಾವ ಅಳುಕು ಬೇಕಿಲ್ಲ, ಹೆದರಿ ಓಡಬೇಕಿಲ್ಲ. ತುಂಬ ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಭಕ್ತ ಭಗವಂತರ ಆಟ ಆಗಲೇ ಆರಂಭಗೊಂಡಿರುವುದು. ಭಗವಂತ ಓಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಭಕ್ತ ಓಡಿಯುವಾಟ ಆಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಕರೆಯುವ ನೆವದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಲೂ ಇದ್ದಾನೆ. ಈ ಆಟ, ಈ ಹಾಡು, ಅದರ ನಲಿವು-ಚೆಲುವು ಎಲ್ಲವೂ ಕೃತಿಯ ಶಬ್ದಶರೀರದೊಳಗೆ ಅಡಕವಾಗಿರುವುದು, 'ನಾಟ್ಯಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು' ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಆಟ ಪಡೆಯುವ ತಿರುವು ಇನ್ನೂ ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದೆ.

'ಬೇಡೆನ್ನ ಕೂಡೆ ಮಾತಾಡಲಾಗದೆ ಎಲೋ ಶಿವನೇ' ಎಂಬ ಸಾಲು ಈಗ ಶಿವ ಮಾತಾಡಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುತ್ತಿದೆ. ಈವರೆಗೂ ಮಾತಾಡಿದವನು ಭಕ್ತ. ಈಗ ಮಾತಾಡಬೇಕಾದುದು ಶಿವ, ಏನನ್ನೂ ಬೇಡದ ಭಕ್ತನ ಬಳಿ ಅವನು ಏನೂ ತೊಂದರೆಯಿಲ್ಲದೆ ಮಾತನಾಡಬಹುದು. ಮುಂದಿನ ಸಾಲಲ್ಲಿ, ಲೋಕಕ್ಕೆ 'ಶಿವ'ನಾದವನು ಬಸವಣ್ಣನವರಿಗೆ 'ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವ'ನಾಗಿ ಇಷ್ಟದೈವತದ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವವನು ಎಂಬುದು ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ. 'ಶಿವ' ಆತನ ಲೋಕೋತ್ತರದ ಹೆಸರಾದರೆ, 'ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವ'ನೆಂದಾಗ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಆತ್ಮಸಖನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈವರೆಗೆ ಬಸವಣ್ಣನವರು ಮಾತನಾಡಿಸುತ್ತಿರುವ 'ಶಿವನೇ' ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವನೆಂಬುದು ಒಂದು ಒಗಟನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದಂತೆ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಕಥೆಯ ಅನುಸಾರ ವೇಷ ಮರೆಮಾಡಿ ಬಂದಾತ ಶಿವನೆಂಬುದು ಕವಿತೆಯ ಒಂದು ಹಂತವಾದರೆ ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವ, ಶಿವನ ಅಭಿನ್ನತೆ, ಅಖಂಡತೆಗಳನ್ನು ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಮತ್ತೆ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುವುದು, ನಮ್ಮ ಇಷ್ಟದೈವ, ಜಗದಾಧಿದೇವತೆಗಳ ಏಕತೆಯನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸುವುದು ಈ ಆಟದ ಮತ್ತೊಂದು ಹಂತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯ ಸಾಲು 'ನೀನಾಡಿಸುವ ಬೊಂಬೆ ನಾನು' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಈ ಆಟದ ಸ್ವರೂಪದ ಕುರಿತು ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಭಕ್ತನ ಕೈಗೊಂಬೆಯಾಗಿ, ಜತೆಗಾರನಾಗಿ ದೇವರು ಆಟವಾಡುತ್ತಿರುವನೆಂಬ ಭಾವನೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ಬಸವಣ್ಣನವರು ಇದೀಗ ನೀನಾಡಿಸುವ ಬೊಂಬೆ ನಾನೆಂದು ಹೇಳುವ ಮೂಲಕ ಆಟಗಾರ ಶಿವನೆಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಭಕ್ತ ಬೊಂಬೆಯಾದುದರಿಂದ ದೇವರ ಆಟದ, ನಲಿದಾಟದ ಉಪಕರಣವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಬೊಂಬೆಗೆ ಸ್ವಂತದ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಜೀವನವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಜೀವಿತದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಅಥವಾ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಮಗುವಿನ ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ತನಕ. ಭಕ್ತ ಗೊಂಬೆಯಾದರೆ ಈಗ ದೇವರು ಮಗುವಾಗಬೇಕು. ದೇವರು ಭಕ್ತರನ್ನಾಡಿಸುವ ಆಟಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಕೊನೆಯಿಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆ ಭಕ್ತರು ದೇವರನ್ನು ಆಡಿಸುವ ಆಟಗಳಿಗೂ ಮುಕ್ತಾಯವಿಲ್ಲ. ನೀನಾಡಿಸುವ ಬೊಂಬೆ ನಾನೆಂದರೂ 'ನೀನು ಆಡಿಸಬೇಕು' ಎಂಬ ಆಸೆಯನ್ನೂ, ಆಗ್ರಹವನ್ನೂ ಹೊತ್ತೇ ಇರುವ ಈ ಬೊಂಬೆ ದೇವರನ್ನು ಓಡಿಸಿ ನಗುತ್ತದೆ. ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಕಣ್ತುಂಬ ನೋಡುತ್ತದೆ.

ಭಕ್ತ ಭಗವಂತರ ಸಂಬಂಧದ ಒಂದು ಎಳೆಯನ್ನು ಆಟದ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಮೂಲಕ

ಸೂಚಿಸುವ ಈ ವಚನ ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ವಿಚಾರಗಳು ಪ್ರಚೋದಕವಾಗಿವೆ. ಎಲ್ಲ ಆಟಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಆದಿಯಿರುವಂತೆಯೇ ಅಂತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಆಟದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಸದಾ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆಟಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದು ಶಿವನೇ ಆಡುತ್ತಿರುವ ಆಟವಾದುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಆದಿಯೂ ಇಲ್ಲ, ಅಂತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವಂತೂ ಖಂಡಿತ ಇದ್ದಿರಬೇಕು.

೩

ಕುರಿವಿಂಡು ಕಬ್ಬಿನ ಉಲಿವ ತೋಂಟವ ಹೊಕ್ಕು
ತೆರನನರಿಯದೆ ತನಿರಸದ
ಹೊರಗಣೆಲೆಯನೆ ಮೇದುವು-
ನಿಮ್ಮನರಿವ ಮದಕರಿಯಲ್ಲದೆ
ಕುರಿ ಬಲ್ಲುದೇ ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವ?

(ಮಾಳವಾಡ (ಸಂ), ೧೯೬೬, ಪುಟ ೧೫೯)

ಕಬ್ಬಿನ ತೋಟ, ಕುರಿ ಮತ್ತು ಆನೆಗಳ ರೂಪಕದಿಂದ ಘನಾನುಭವವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿಲ್ಲಿದೆ. ಕಬ್ಬಿನ ತೋಟವೆಂದು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ್ದು ಪದ್ಯವಚನದಲ್ಲಿ 'ಕಬ್ಬಿನ ಉಲಿವ ತೋಂಟ'ವಾಗುತ್ತದೆ. ತಂಬೆಲರಿಗೆ ಬೀಸುವ ಕಬ್ಬುಗಳ ಮೃದುಸದ್ದು ಅದರ 'ಉಲಿ'ಯಾಗಬಹುದು, ಕಬ್ಬಿನ ತೋಟದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ "ಕೊರಳೊಳಗಿಂದ ಹೊರಟ ಹಕ್ಕಿಗಳ ಹಾಡು" ಕಬ್ಬಿನ ಉಲಿಯಾಗಿ ಕೇಳಿಸಲೂಬಹುದು. ಅಜ್ಞಾನದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ನಾವು ಅರ್ಥಹಚ್ಚಬೇಕಾದ 'ಕುರಿಹಿಂಡು' (ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ನಿಸಾರ್‌ರಲ್ಲಿ ಈ ಕುರಿಹಿಂಡು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ನುಗ್ಗಿ ಬಂದುದಿದೆ. ಅದರ ಸಂದರ್ಭ, ವಿವರಣೆಗಳು ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಕುರಿಗಳು ಅಲ್ಲಿಂದಿಲ್ಲಿಗೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಜ್ಞಾನ, ಹೆಡ್ಡತನವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತ ಹುಲ್ಲು ಮೇಯುತ್ತಿವೆ) ಕಿವಿಯಾಡಿಸುತ್ತ ಮುಂದೆ ಸಾಗುವ ಕ್ರಮ ಯಾವುದೋ ಹಾಡಿಗೆ ತಲೆದೂಗುವಂತಿದ್ದರೂ ಅದು ಕಬ್ಬಿನ ಉಲುಹು ಆಲಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಉಳ್ಳುದಲ್ಲ. ಅದು ಕಬ್ಬಿನ ತೋಟದಲ್ಲೂ ಮೇಯುವುದು ಹೊರಗಣ ಎಲೆಗಳನ್ನೇ ಹೊರತು ಕಬ್ಬಿನ ತನಿರಸವನ್ನು ಪಡೆಯಲಾರದು. ಕುರಿಗೆ ಎಟುಕುವುದೂ, ಒಗ್ಗುವುದೂ ಆ ಎಲೆಗಳೇ. ಅದರ ಓಗ್ಗೂ ಆ ಸೋಗೆ, ತರಗುಗಳಿಂದಲೇ.

ಕಬ್ಬಿನ 'ತನಿರಸ'ದ ಅರಿವು, ರುಚಿ 'ಮದಕರಿ'ಗಿದೆ. ಸೊಕ್ಕಿದ ಆನೆಯ ಸಂಕೇತದ ಮೂಲಕ ಭಕ್ತನನ್ನು ಸೂಚಿಸಿರುವುದು ಬಸವಣ್ಣನವರು ಭಕ್ತನ ಕುರಿತು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಂತಿದೆ. ಈ ಆನೆ ಮದಿಸಿದ್ದು ಭಕ್ತಿಯ ಉನ್ಮತ್ತತೆಯಲ್ಲಿ. ಅದರ ಉದ್ರೇಕ ರಸದ ಕುರಿತಾದ್ದು. ಆನೆಗೆ ಮದವುಂಟಾದಾಗ ಅದರ ಕುಂಭಸ್ಥಳದಿಂದ ಸುರಿಯುವ ರಸದ್ರವ್ಯಕ್ಕೆ ಮದಜಲವೆಂಬ ಹೆಸರೂ ಇದೆ. ಈ ಮದರಸಕ್ಕೆ ಕಬ್ಬಿನ ತನಿರಸದ (ತನಿ-ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೆಳೆದ, ಪಕ್ವವಾದ, ಸಿಹಿಯಾದ) ಮಧುರತೆ ಬೆರೆಯಬೇಕು. ಭಕ್ತನ ಮದವೇರುವುದು ರಸಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದ ಪಕ್ವವಾಗಲು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಕಬ್ಬಿನ ರಸ ಸವಿಯುವ ಉದ್ರಿಕ್ತ ಆನೆಯ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಬಸವಣ್ಣನವರು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಘನಾನುಭವವನ್ನು ಕಬ್ಬಿನ ರಸಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದ ಬಗೆಯಂತೂ ಬಸವಣ್ಣನವರಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವ

ಪಡೆಯುವ ರಸವಂತಿಕೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಕುರಿಪಿಂಡಾದರೆ, ಭಕ್ತ ಮದಿಸಿದ ಆನೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. (ಸಾಮಾನ್ಯತೆಗೆ ಬಾಹುಲ್ಯವಿದೆ, ಭಕ್ತ ಏಕವಾಗಿದ್ದಾನೆ.) ಈ ಲೋಕವೆಂಬ ಕಬ್ಬಿನ ತೋಟದಲ್ಲಿ ಕುರಿಗಳಿಗೂ, ಆನೆಗೂ ಏಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶವಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇಬ್ಬರೂ ತಾವು ಬಯಸಿದ್ದನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾರೆ. ಕುರಿ ಹೊರಗಣ ಕವಚ ('ತೊರಗಣೆಲೆ') ಮೇದು ತೃಪ್ತವಾದರೆ, ಆನೆಗೆ ರಸ ತುಂಬಿದ ಕಬ್ಬೇ ಬೇಕು. ತನ್ನ ಶ್ರಮದಿಂದ ಕಬ್ಬಿನ ರಸಪೀಂಟುವ, ಅದರಿಂದಲೇ ತಣಿಯುವ ಮದಗಜದಂತೆ ಅನುಭಾವಿಯೂ ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವನ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ಘನತತ್ತ್ವದ ಅಮೃತವನ್ನು ಸವಿಯಬಲ್ಲವನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಹೊರತೂ ಅವನಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವನನ್ನು ಅರಿಯುವ ಸಾಧನೆ, ಆ ಮಹಾನ್‌ಸತ್ಯದ ನಿಜಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಾಧಕನನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುವ ರಸಯಾತ್ರೆ ಎಂದು ಧ್ವನಿಸುವುದು ಬಸವಣ್ಣನವರ ಆಶಯ. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆಗಳಂತೆ, ಮಾನವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇಡಿಯಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವ ಇನ್ನಾವುದೇ ಸಾಹಸಪೂರ್ಣ ಕಾರ್ಯಗಳಂತೆ ಸಾಧನೆಯ ಪಥವೂ ರಸಸ್ಯಂದಿಯಾದುದು. ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಅದೇ ಹೆಚ್ಚು ರಸಭರಿತವಾದದ್ದು. ದೈವ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದ ಕುರಿತ ತಪಸ್ಸಾಧನೆ ಚೈತನ್ಯಪೂರ್ಣ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾದ ಚಿಂತನಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿ ಆಕೃತಿ ಪಡೆದಿದೆ.

೪

ಹಂಜರ ಬಲ್ಲಿತ್ತೆಂದು ಅಂಜದೆ ಓದುವ ಗಿಳಿಯೇ
ಎಂದೆಂದೂ ಅಳಿಯೆನೆಂದು—
ಗುಡಿಗಟ್ಟಿದೆಯಲ್ಲಾ ನಿನ್ನ ಮನದಲ್ಲಿ?
ಮಾಯಾಮಂಜರ ಕೊಲುವಡೆ
ನಿನ್ನ ಹಂಜರ ಕಾವುದೆ- ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವನಲ್ಲದೆ?

(ಮಾಳವಾಡ (ಸಂ), ೧೯೯೬, ಪುಟ ೧೦೨)

ಈ ವಚನದ ಸಂವಾದ ಒಂದು ಗಿಳಿಯೊಡನೆ. ಗಿಳಿ ಇಲ್ಲಿ ದೇಹಿ ಮಾನವನ ಅಂತರಾತ್ಮದ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಂಜರ (ಪಂಜರ)ವೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿತವಾದುದು ಶರೀರ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ದೇಹಾತೀತವಾದ ಚೈತನ್ಯವೆಂದೂ, ಆತ್ಮವೆಂದೂ ನಮ್ಮ ಮೂಲಸತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆ. ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನದಲ್ಲಿ ಈ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಗಿಳಿಯಾಗಿ ಅವತರಿಸಿದೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದಲೇ ಮತ್ತೆ ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ ಅಂತರಾತ್ಮನ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಮೂಲಸತ್ಯದ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ನಾವೇ ದೇಹವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ವಿಭ್ರಮ, ವಿಸ್ಮೃತಿ ಲೋಕ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ನಮಗೆ ಒದಗುವ ಸ್ಥಿತಿ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬಸವಣ್ಣನವರು ನಮ್ಮ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನಿಲ್ಲಿ ಓದುವ ಗಿಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೂಲತಃ ಬರಿಯ ಗಿಳಿಯಾಗಿದ್ದುದು ಇಲ್ಲೀಗ ಓದುವ ಗಿಳಿಯಾಗಿ ಕಲಿತ ಪಾಠಗಳನ್ನುಸುರುವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಅದು ಕಲಿತ ಪಾಠವೆಂದರೆ 'ಪಂಜರ ದೃಢವಾಗಿದೆ' ಎಂಬುದು. ದೇಹ ಪಂಜರದಲ್ಲಿ ಬಂಧಿಯಾಗಿರುವ ಗಿಳಿ ಪಂಜರ ಗಟ್ಟಿಮುಟ್ಟಾಗಿರುವುದರಿಂದ ತಾನು ಸುಕ್ಷೇಮವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದೆ. ತನಗೆ ಸಾವೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲೀಗ ಈ ಜೀವಾತ್ಮ ಮನದಲ್ಲೇ 'ಗುಡಿಗಟ್ಟಿದೆ!' ಹಾಗೂ ಅದು ನಂಬಿರುವುದು ಪಂಜರವನ್ನು ಎಂಬ ಸಂಗತಿ, ತನ್ನ ಬಂಧನವನ್ನೇ ರಕ್ಷಣೆಯೆಂದು ತಿಳಿದ ಅದರ ಮೌಢ್ಯವನ್ನೂ ತೋರುವಂತಿದೆ. ಗಿಳಿ ತನ್ನ ಮೂಲನೆಲೆಯನ್ನು ಮರೆತು ಭವಬಂಧನಕ್ಕೊಳಗಾದಾಗ ಭವದ

ನಿಯಮಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಅದು ಪಾಲಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಹುಟ್ಟು-ಜೀವನ-ಮರಣಗಳ ಕಾಲಗತಿಗೂ ಅದು ಅಧೀನವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಾವು 'ಮಾಯಾಮಂಜರ'ದ (ಮಾಯಾ ಬೆಕ್ಕು) ರೂಪಕದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದೆ. ಪಂಜರದ ದೃಢತೆ ಲೋಕದ ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಾಹ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದ ಗಿಳಿಯನ್ನು ಪಾರುಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ 'ಮಾಯಾಮಂಜರ'ಕ್ಕೆ ಹಂಜರದ ಸರಳುಗಳು ತಡೆಯಾಗಲಾರವು. ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಅದು ಪಂಜರದೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಗಿಳಿಯನ್ನು ಕೊಂದು ತಿನ್ನಬಲ್ಲುದು. ಮಾಯೆಯ ಈ ಆಟ ಇಂಥದೊಂದು ಮೃಗಯಾವಿನೋದದಿಂದಲೇ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಆಟದ ಸೂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಒಳಹೊಕ್ಕದ ಬೆಕ್ಕಿನಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು (ಗಿಳಿಯನ್ನು) ಪಂಜರ ರಕ್ಷಿಸಲಾರದು, ಬದಲಾಗಿ ಅದು ಬೆಕ್ಕಿಗೇ ಒಂದು ರಕ್ಷೆಯಾಗಿ, ಗಿಳಿಯ ಅಸಹಾಯಕತೆಗೊಂದು ಪರಿಧಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನು ರಕ್ಷಣೆಯೆಂದು ತಿಳಿದದ್ದು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಬಂಧನ ಎಂಬ ಅರಿವು ಬರುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಾವು ಎರಗಿರುತ್ತದೆ. ವಚನದ ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಗಿಳಿಯ ಸಂಕೇತ ಜೀವಕ್ಕೊಮ್ಮೆ, ಆತ್ಮಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಸಲ್ಲುವಂತೆ ಕಾಣುವುದು ಗಿಳಿಯ ವಿಭ್ರಮಿತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ.

ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವನು—'ಮಾಯಾಮಂಜರ ಕೊಲುವಡೆ'—ಗಿಳಿಯನ್ನು ಕಾಯಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಎಂಬುದು ಈ ವಚನದ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟ. ಅಂದರೆ ಗಿಳಿಯ ಅರಿವಿನ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬದಲಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಹಂಜರ ಬಲ್ಲಿತ್ತೆಂದು ಅಂಜದಿರುವ' ಗಿಳಿ ಇದೀಗ ಹಂಜರದ ದೃಢತೆ ತನ್ನನ್ನು ಸಾವಿನಿಂದ ಕಾಯುವ ಶಕ್ತಿಯೇನಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ದೇಹವನ್ನು, ದೇಹಾಧೀನವಾಗಿ ವರ್ತಿಸತೊಡಗಿರುವ ಮನಸನ್ನು, ದೇಹವನ್ನು ತನ್ನ ಗುಡಿಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಮನಸ್ಸಿನ ವಿಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದರೆ ಗಿಳಿ ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವನನ್ನು ಶರಣು ಹೋಗಬೇಕು. ಹುಟ್ಟು, ಸಾವುಗಳ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹಾರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವ (ಮಾಡಬೇಕಾದ) ಗಿಳಿ ಜೀವಾತ್ಮನಾಗಿದೆ. ಗಿಳಿಯ ಮೂಲಸ್ವಭಾವ ಅದರ ಹಾರಾಟವೇ ಹೊರತು ಬಂಧನವಲ್ಲ, ಬನದಲ್ಲಿ ಬನವೆಲ್ಲ ತನ್ನದೆಂದು ತಿಳಿದು (ಅದಕ್ಕೆ ಆಗ 'ಗುಡಿಗಟ್ಟುವುದೂ' ಬೇಕಾಗದು, ಗೂಡು ಶಿವಾಲಯವಾಗಿದೆ) ಹಾರುವ, ಹಾಡುವ ನಿರಾಕುಳ, ನಿರಾಕುಳ, ನಿರಾಮಯ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಅದರ ಮೂಲನೆಲೆ. ಬನವೆಲ್ಲ ಶಿವಮಯವಾದುದರಿಂದ ಗಿಳಿಗೆ ಯಾವ ಭಯವೂ ಇಲ್ಲ.

ಹುಟ್ಟು ಸಾವಿಲ್ಲದ, ಮಾಯೆಗತೀತವಾದ ಸ್ವರೂಪವೇ ಮಾನವನ ಮೂಲನೆಲೆಯೆಂಬ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಈ ವಚನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ 'ಮಾಯಾ ಹಂಜರ'ದ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದೆ.

೫

ಚಕೋರಂಗೆ ಚಂದ್ರಮನ ಬೆಳಗಿನ ಚಿಂತೆ;
ಅಂಬುಜಕೆ ಭಾನುವಿನ ಉದಯದ ಚಿಂತೆ;
ಭ್ರಮರಂಗೆ ಪರಿಮಳದ ಬಂಡುಂಬ ಚಿಂತೆ;
ಎನಗೆ ನಮ್ಮ ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವರ ನೆನವುದೆ ಚಿಂತೆ.

(ಮಾಳವಾಡ (ಸಂ), ೧೯೬೬, ಪುಟ ೧೪೪)

ಬಸವಣ್ಣನವರ ಈ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಚನದ ಮೊದಲ ಮೂರು ಸಾಲುಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮೂರು ರೂಪಕಗಳ ಮೂಲಕ ಭಗವಂತನಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ಭಕ್ತನನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಿವೆ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ

ಈ ರೂಪಕಗಳು ಒಂದರಿಂದೊಂದಕ್ಕೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತ ಭಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಚ್ಛ ಗಾಢವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಹೇಳಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಿವೆ. ಚಂದ್ರಮನ ಬೆಳಕಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ಚಕೋರ, ಸೂರ್ಯೋದಯಕ್ಕಾಗಿ ಕಾತರಿಸಿರುವ ಅಂಬುಜ, ಮಧುಪಿಗಾಗಿ ಹಾರಾಡುತ್ತಿರುವ ಭ್ರಮರ ಭಕ್ತ ಅನುಭಾವಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಮೂರು ಪ್ರತಿಮೆಗಳು. ಚಂದ್ರಮನ ಬೆಳಕನ್ನು ಕುಡಿದೇ ತಣಿಯುವ, ಬೇರೇನನ್ನೂ ಒಲ್ಲದ ಚಕೋರ ಕವಿಕಲ್ಪಿತ ಪಕ್ಷಿ. ಚಕೋರದ ಕಲ್ಪನೆಯಂತೆಯೇ ಅದು ಬೆಳದಿಂಗಳ ಹಾಲು ಬೆಳಕನ್ನು ಕುಡಿಯುವುದೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ರಮ್ಯವಾದುದು. ಬೇರೇನನ್ನೂ ಬಯಸದೆ ಬೆಳದಿಂಗಳಿಗಾಗಿ ಏಕನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಕಾದು ಕುಳಿತ ಚಕೋರ, ಭಕ್ತನನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ವಚನದ ಮೊದಲ ಪ್ರತಿಮೆ. ಭಕ್ತ ಚಕೋರವಾದರೆ ಭಗವಂತ ಬೆಳದಿಂಗಳು. ಕತ್ತಲೆಯನ್ನು ಬೆಳಗುವ ಆ ಪೌರ್ಣಮಿ ಬೆಳಕು, ಚಕೋರ ಎಷ್ಟು ಹೀರಿದರೂ ಬರಿದಾಗದ ಸಮೃದ್ಧಿಯದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ (ಪೂರ್ಣದಿಂದ ಪೂರ್ಣವನ್ನು ತೆಗೆದರೂ ಪೂರ್ಣ ಉಳಿಯುವ 'ಪೂರ್ಣಮದಃ ಪೂರ್ಣಮಿದಂ' ಶ್ಲೋಕದಂತೆ) ಭಗವಂತ ಮತ್ತು ಬೆಳದಿಂಗಳು ಅಖಂಡಿತ ಪೂರ್ಣಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಸಾದೃಶ್ಯ ಮನಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಮೊದಲ ಸಾಲು ಕತ್ತಲಿನ ಸಮಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ ಎರಡನೆಯ ಸಾಲಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯೋದಯದ ಸಂದರ್ಭವಿದೆ. ಚಕೋರ ನೆಲದ ಹಂಗೇ ಇಲ್ಲದ ಕಲ್ಪಿತ ಪಕ್ಷಿಯಾದರೆ, ಅಂಬುಜ ಕೆಸರು ಮಣ್ಣಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೆದ್ದು, ಸೂರ್ಯನತ್ತ ಮುಖ ಮಾಡಿ ನಿಂತ, ಜೀವಂತ ಸಂಗತಿ. ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಂಗತಿಗೆ ಕಲ್ಪಿತವೇ ಆಹಾರವಾದರೆ, ಅರಳಿನಿಂತ ಕಮಲದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಭಾನುವಿನ ಉದಯ ಅಗತ್ಯದ, ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಚಕೋರ-ಬೆಳದಿಂಗಳ ಸಂಬಂಧದಂತೆಯೇ, ಕಮಲ-ಸೂರ್ಯರ ಸಂಬಂಧವೂ ಅವಲಂಬನೆಯುಳ್ಳ ಬಾಂಧವ್ಯದ್ದು. ಬೆಳದಿಂಗಳಿಗೆ ಚಕೋರದ ಅಥವಾ ಸೂರ್ಯನಿಗೆ ಕಮಲದ ಅವಲಂಬನೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಕಲಾತ್ಮಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ (ಸೂರ್ಯನ, ಬೆಳದಿಂಗಳ) ಕಾಂತಿ ಬೆಳಗುವಲ್ಲಿ, ಕಮಲ, ಚಕೋರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತವೆ.

ಮುಂಜಾವಿನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬನದಲ್ಲಿ ಮಧು ಅರಸುತ್ತಾ ಹಾರಾಡುವ ಭ್ರಮರವನ್ನು ತೋರುವ ಮೂಲಕ ಈ ವಚನದ ಪ್ರತಿಮಾಚಕ್ರ ಪೂರ್ಣವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಬೆಳದಿಂಗಳ ರಾತ್ರಿಯಿಂದ ಭಾನುವಿನ ಉದಯಕ್ಕೆ ಚಲಿಸಿದ ಭಾವಯಾನ 'ಪರಿಮಳದ ಬಂಡುಂಬ', ಅದಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೇನನ್ನೂ ಸವಿಯದ ಭೃಂಗ ನಾಟ್ಯದ ರಸಮಯ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊರಳಿರುವುದು ಕವಿತೆಯ ಉಚಿತ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ಈ ಮೂರು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು 'ಚಿಂತೆ'ಯು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಸೆದಿದೆ. ಚಂದ್ರಮನ ಬೆಳಕು, ಭಾನುವಿನ ಉದಯ, ಅರಳುವ ಕಮಲ, ಕಮಲದ ಮಕರಂದಕ್ಕೆ ತ್ವರೆಯಿಂದ ಧಾವಿಸುವ ದುಂಬಿ-ಲೋಕದ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದೂ ಲೋಕಾತೀತ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲ ರೂಪಕಗಳಾಗಿವೆ. ಅನುಭಾವಿಯ ಮತ್ತು ಇಷ್ಟದೈವದ ಸಂಬಂಧ ಎಷ್ಟು ಗಾಢವಾದುದೆಂದರೆ ಮೇಲಿನ ಮೂರೂ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾರದೆ ಒಗ್ಗೂಡಿ, ಅದರ ಅತಿಶಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲೆತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಆ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಭಕ್ತ ಭಗವಂತರ ಸಂಬಂಧದ ಸಹಜತೆ, ಜೈವಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಕೃತಿ ರಮಣೀಯತೆಯನ್ನೂ ಬಿಂಬಿಸಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಈ ಸಂಬಂಧದ ಕೆಲ ಎಳೆಗಳು ಇಂದ್ರಿಯಗಮ್ಯವೆನ್ನಿಸಿದರೂ ಲೋಕೋತ್ತರತೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡವು ಎಂಬ ಅಂಶ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿದೆ.

ಜ್ಯೋತಿ ಬೆಳಗುತಿದೆ

(ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ)

ತತ್ತ್ವಪದಗಳ ವಿಶಾಲ ಬಯಲಲ್ಲಿ ನಿಜಗುಣರ 'ಜ್ಯೋತಿ ಬೆಳಗುತಿದೆ' ಪದ್ಯ ವಿಶಿಷ್ಟಪ್ರಭೆಯಿಂದ ಬೆಳಗುವ ತೇಜಸ್ಸಿನದು (ಶಾಂತರಸ (ಸಂ), ೨೦೦೦, ಪುಟ ೧೯೨). 'ಜ್ಯೋತಿ ಬೆಳಗುತಿದೆ ವಿಮಲ ಪರಂಜ್ಯೋತಿ ಬೆಳಗುತಿದೆ' ಎಂಬ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಇಡೀ ಕವಿತೆಯ ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತೈಲವೆರೆದು ಬೆಳಗುವಂತಿವೆ. ಈ ಜ್ಯೋತಿ ದರ್ಶನೀಯವಾಗಿದ್ದೂ ನಮ್ಮ ಮಿತವಿವೇಚನೆಯ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಲಾರದಂಥದು. "ಯತ್ರ ವಾಚೋ ನಿವರ್ತಂತೇ ಅಪ್ರಾಪ್ಯ ಮನಸಾ ಸಹ" ಎಂದು ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಧ್ಯಾನಿಸಿದ ಆ ಅಪೂರ್ವ ಸತ್ಯ ಅಥವ 'ಬ್ರಹ್ಮ ವಸ್ತು'ವನ್ನೇ ನಿಜಗುಣರು 'ಮಾತು ಮನಂಗಳಿಂದತ್ತತ್ತ ಮೀರಿದ' ಸಾತಿಶಯದ ನಿರುಪಾಧಿಕ ನಿರ್ಮಲ ಜ್ಯೋತಿ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜ್ಯೋತಿಗೆ ಆಕಾರವಿದೆ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲ. ಈ ಜ್ಯೋತಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ದೀಪದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, 'ಮಾತು ಮನಂ'ಗಳಿಗೆ ಅತ್ತತ್ತ ಇರುವಂಥದು. ಅಂದರೆ ಇದು ಅಂತರಂಗದೊಳಗಿನ ಅಥವಾ 'ಅತೀತ'ವಾದ ಜ್ಯೋತಿ ಬೆಳಗುತ್ತಿರುವ ಕುರಿತೂ ಹೇಳುವ ಪದ್ಯ. 'ಶಿವಧರ್ಮ'ದ ಕಂಬದ ಮೇಲೆ ಇರುವ ಸುವಿವೇಕ ಹೃದಯಾಬ್ಜ ಪಣತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವಿಮಲ ಕಳೆಯ ಬತ್ತಿಗೆ ಸದ್ಭಕ್ತಿಯ ರಸತೈಲ ಎರೆದು ಬೆಳಗುತ್ತಿರುವ ದಿವ್ಯಜ್ಯೋತಿ ಇದೆಂದು ಕವಿತೆ ಜ್ಯೋತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೇಹವನ್ನು ಕಂಬವಾಗಿಸಿ ಅವನ ಭಕ್ತಿಯೆಂಬ ತೈಲದಿಂದ ಹೃದಯದ ಹಣತೆಯನ್ನು ಬೆಳಗುವ ಕುರಿತು ಸೂಚಿಸುವುದೆಂಬುದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಈ ದೀಪದಲ್ಲಿ ವಿಷಯಪತಂಗ ಬಿದ್ದು ತಾಮಸಬುದ್ಧಿಯ ಕತ್ತಲೆ ಅಳಿದಿದೆ, ಸುಜ್ಞಾನವೆಂಬ ಮಹಾಪ್ರಭೆ ಬೆಳಗುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿದೆ. ಅಂದರೆ, ವಿಷಯದ ಪತಂಗ ಹಾರಾಟ ನಡೆಸುವವರೆಗೂ ಈ ಜ್ಯೋತಿಯನ್ನು ಕಾಣಲಾರೆವು, ಅದು ತಾಮಸಗುಣದ ತಮಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಉಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಪಾರಾಗಬೇಕೆಂದರೆ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಸುವಿವೇಕ, ಸದ್ಭಕ್ತಿಗಳೆಂಬ ಹಣತೆ, ದೀಪದೆಣ್ಣೆಗಳು ಇರಬೇಕು. 'ಪ್ರವಿಮಲ ಕಳೆ' ಎಂಬ ಬತ್ತಿ ಬೇಕು. ಇವಿಷ್ಟಿದ್ದರೆ ಆ ಅನುಪಮ ಜ್ಯೋತಿ ಸ್ವತಃ ಬೆಳಗುವುದು.

ಈ ಹಿಂದೆ 'ನಿರುಪಾಧಿಕ'ವೆಂದು ತಾನು ವರ್ಣಿಸಿದ ಜ್ಯೋತಿಯನ್ನು ಕವಿತೆ 'ಪ್ರಣವಾಕಾರ'ದ್ದೆಂದು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ, ಅದರರ್ಥ, ಅದು 'ನಿರಾಕಾರವಾದುದು' ಎಂಬುದೇ ಆದರೂ ಕವಿತೆ ತನ್ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು 'ಆಕಾರ' ಕಟ್ಟಬೇಕು. ಆ ಆಕಾರವನ್ನು ಒಂದು ನಿರಾಕಾರದ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸಿ ಜ್ಯೋತಿಯ ಅಗಾಧ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ ತೋರಿದ್ದಾರೆ, 'ಗುಣಮೂರು ಮುಟ್ಟದ', 'ಗಣನೆಗತೀತಾರ್ಥವಾದ' 'ಅಣುಮಾತ್ರ ಚಲನೆಯೂ ಇಲ್ಲದ' ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಜ್ಯೋತಿ ಇನ್ನೂ ಇನ್ನೂ ಅವರ್ಣನೀಯ ಕಾಂತಿಯಿಂದ ಬೆಳಗತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭಕ್ತನಿಗೊಂದು ಸಮಾಧಾನವಿದೆ, "ಮೋಕ್ಷ ಚಿಂತಾಮಣಿಯೆನಿಸುವ ಶಂಭುಲಿಂಗವೆ" ಆ ಜ್ಯೋತಿ ಎಂದು ಅವನು ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ಚಿಂತಾಮಣಿ, ಮೋಕ್ಷ, ಮಾತು ಮನಂಗಳಿಂದತ್ತತ್ತವಾದ ಅತಿಶಯತೆ—ಈ ಎಲ್ಲದರ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ರಹಸ್ಯಮಯತೆಯನ್ನು ಭೇದಿಸುವಂತೆ ಕವಿತೆಯ ಪಲ್ಲವಿ ದೊಡ್ಡ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ 'ಜ್ಯೋತಿ ಬೆಳಗುತಿದೆ' ಎಂದು ತನ್ನ ಕಂಗಳಿಂದ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸಾರುತ್ತಿದೆ. ಇದು 'ಕಂಡವನು' ಹೇಳುವ ಮಾತು, ಕಾಣದವರು ಅವನ ಮಾತುಗಳ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದೇ ಮುಂದೆ ಸಾಗಬೇಕು. ಅದು ಹೃದಯವನ್ನು ಹಣತೆಯಾಗಿಸುವ ಹಾದಿ. ಕವಿತೆಯ ತತ್ತ್ವ ಪ್ರಕಟವಿರುವಷ್ಟೇ ನಿಗೂಢವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ತತ್ತ್ವಪದಗಳ ನಿಗೂಢ ಬಗೆಗಿದೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಪರಂಜ್ಯೋತಿಯ ಬೆಳಕು ವರ್ಣನೀಯವೂ, ಅವರ್ಣನೀಯವೂ ಆದುದನ್ನು ತೋರುತ್ತಾ ಸಾರ್ಥಕ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಿದೆ. ❖

ತಲ್ಲಣಿಸದಿರು ಕಂಡ್ಯ...

(ಕನಕದಾಸ)

ಕನಕದಾಸರ ಈ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೀರ್ತನೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆ ಅದರ ಪಲ್ಲವಿಯ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲೇ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ (ಶಾಂತರಸ (ಸಂ), ೨೦೦೦, ಪುಟ ೪೭೪). ಮುಂದಿನ ಸಾಲುಗಳ ಕಾರ್ಯವೇನಿದ್ದರೂ ಈ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪೋಷಿಸುವುದು. 'ಭಾವನೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದೇಕೆಂದರೆ ಅದು ತಲ್ಲಣಿಸುತ್ತಿರುವ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂತೈಸುವ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಭಾವನೆ ಒಂದು ಆಳವಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಫಲ ಕೂಡ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ, ಈ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ತರ್ಕಾತೀತ ಸ್ತರಗಳದಾದುದರಿಂದ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ವಿಚಾರವೂ ಹೌದು, ಭಾವವೂ ಹೌದು. 'ತರ್ಕಾತೀತ'ವಾದ, ಆಳವಾದ ವಿಶ್ವಾಸದ ಫಲವಾಗಿರುವ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ತರ್ಕದ ಮೂಲಕ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು, ಸಮರ್ಥಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯ.

"ಸ್ವಾಮಿ ನಿಲ್ಲದಲೆ ರಕ್ಷಿಸುವ, ಸಂದೇಹ ಬೇಡ" ಎಂಬ ಮಾತು ಸಂದೇಹಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕುರಿತಾದುದೇ. ಸಂದೇಹಿ ಮನಸ್ಸು 'ಸ್ವಾಮಿ'ಯನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಹೊರಡಲಾರದು, ಅದು ಪರವಾಗಿಲ್ಲ, ಅವನು 'ನಿಲ್ಲದಲೆ ರಕ್ಷಿಸುವವನು', ಆದುದರಿಂದ ನಾವು ಇರುವಲ್ಲೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಅವನು ಕಾಯಬಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನ ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ನಾವು ಅವನನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ದಾಸರು ಕೊಡುವ ಮೊದಲ ನಿದರ್ಶನ—ಬೆಟ್ಟದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ಮರಗಳಿಗೆ ನೀರುಣಿಸಿದವರು ಯಾರು?—ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಬೆಟ್ಟದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಮರಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದವನು ದೇವರೇ, ಅವನು ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ವರ್ತಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಎತ್ತರದ ತುದಿಯ ವೃಕ್ಷಗಳನ್ನು ಅವನೇ ರಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. "ಇದಕೆ ಸಂದೇಹ ಬೇಡ" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಪ್ಯಾರಾದಲ್ಲೂ ಹೇಳುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಂದೇಹ ತಾಳದಿರಲು ಒತ್ತಿ, ಒತ್ತಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. "ಹುಟ್ಟಿಸಿದವನು ಹೊಣೆಗಾರನಾಗಿಯೂ ಇದ್ದಾನೆಯೇ?" ಎಂಬುದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಾದರೆ, "ಹೌದು, ಹೊಣೆಗಾರನಾಗಿದ್ದಾನೆ" ಎಂಬುದು ಕವಿತೆ ನೀಡುವ ಉತ್ತರ.

ಕವಿ ಕೇಳುವ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ: 'ಅಡವಿಯ ಮೃಗಪಕ್ಷಿಗಳಿಗೆ ಆಹಾರವಿತ್ತವರದಾರು?' ಇದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದಾದರೂ ದೇವರ ಪರವಾಗಿ ಸಂದೇಹಿಗೆ ನೀಡುತ್ತಿರುವ ಉತ್ತರವೇ ಆಗಿದೆ. "ದೇವರು ಪಡೆದ ಜನನಿಯಂತೆ ರಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ" ಎಂಬುದು ದಾಸರು ಇಲ್ಲಿ ನೀಡುವ ಸಮಾಧಾನ. ದೈವತ್ವ ಮೊದಲಭಾಗಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಆಪ್ತವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿದೆ. "ಕಲ್ಲೊಳಗೆ ಪುಟ್ಟಿ ಕೂಗುವ" ಕಪ್ಪೆಗಳಿಗೂ ಆಹಾರವಿತ್ತವನು ದೇವರೇ. ಅಸ್ತಿತ್ವದ, ಆಹಾರದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವಿತ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ನಿಕಟಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಗೆ ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದೆ. ಬೆಟ್ಟದ ತುದಿಯಿಂದ ಬೆಟ್ಟಕ್ಕೆ, ಬೆಟ್ಟದಿಂದ ಬೆಟ್ಟದ ತುದಿಯ ಕಲ್ಲುಪೊಟರೆಗೆ ಇಳಿದು ಬಂದು ಜೀವಜಗತ್ತಿನ ಸಮೀಕ್ಷೆ ನಡೆಸುತ್ತ ಕವಿ ಈ ಚರಾಚರವನ್ನು ದೇವರು 'ನಿಲ್ಲದೇ ರಕ್ಷಿಸುತ್ತ'ಲಿದ್ದಾನೆಂದು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಬಲ್ಲಿದನಾಗಿರುವ ಕಾಗಿನೆಲೆಯಾದಿ ಕೇಶವರಾಯನಿಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ತಿಳಿದಿದೆ, ನಿತ್ಯ ಸಂಚಾರಿಯಾಗಿ ಅವನು ತಾನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸಲಹುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಸದ್ಯ ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಆಹಾರದ್ದು, ಹಸಿವೆಯದು. ಲೋಕದ ನೇರವಾಸ್ತವದ, ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಕನಕದಾಸರು ಇಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮನುಷ್ಯಲೋಕ ಕೃತಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆ, ದುಡಿದು ತಿನ್ನಬೇಕೆಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ರಾಜಸ ಸ್ವಭಾವ ಇವಾವುದಕ್ಕೂ

ಇಲ್ಲಿ ಎಡೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಕನಕದಾಸರು ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಲೋಕ ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದುದು. ದೇವರು ತಾನು ನಿರ್ಮಿಸಿರುವ ಈ ಜಗತ್ತನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವ, ಬೆಳೆಸುವ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಸ್ವತಃ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ— ಒಬ್ಬ ಸ್ವಾಮಿಯಾಗಿ, ತಾಯಿಯಾಗಿ, ಬಲ್ಲಿದನಾಗಿ. ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಹಸದ ಪಾಲು ಕಿಂಚಿತ್ತೂ ಇಲ್ಲ. ಪಶು, ಪಕ್ಷಿ, ಪ್ರಾಣಿ, ಗಿಡ, ಮರಗಳಂತೆಯೇ ಅವನು ದೈವ ನಿರ್ಮಿತ ಲೋಕದ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ಅರಿತು ಅವನು ಸಂದೇಹಿ ಯಾಗದಿರುವುದು, ತಲ್ಲಣಗೊಳ್ಳದಿರುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ಕನಕದಾಸರ ದೇವರು ಒಂದು ಸ್ಥಗಿತ ಪ್ರತಿಮೆಯಲ್ಲ, ತಾನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಜಗತ್ತಿನ ಒಂದು ತುದಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ, ಬೆಟ್ಟದ ತುದಿವರೆಗೆ ನಿಲ್ಲದೇ ಚಲಿಸುತ್ತ, ಜೀವಜಾತವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ಸಂಚಾರಿ ಎಂಬ ಭಾವ ಮನೋಹರವಾದುದಾಗಿದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಇಡೀ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಕೆನೆಗಟ್ಟಿದಂತೆ ಮೂಡಿಬಂದ ಬಳಿಕ, ಮುಂದಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧನೀಯವಾದುದನ್ನು ತರ್ಕದ ಮಾದರಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತ ಸಾಗಲಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಬೇರೆ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆ ಮುಂದುವರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಂದೇಹ ತಾಳದಿರುವುದು ಅದರ ಸ್ವಭಾವವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ತನ್ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ತಿಳಿವನ್ನು ಅದು ಒಂದು ಜೀವನಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವಂತೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

❖

ತಾಲೆಲೋ
(ಹಾಗಲವಾಡಿ ಮುದ್ವೀರಸ್ವಾಮಿ)

ದೋಣಿ ಹಾಡಿನ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ 'ತಾಲೆಲೋ ತಾಲೆಲೋ' ಎಂದು ಆವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಲುಗಳುಳ್ಳ ಈ ಪದ್ಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನುಭವವೊಂದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ (ಶಾಂತರಸ (ಸಂ), ೨೦೦೦, ಪುಟ ೨೦೧). ಸಾಧನೆ ತಾರಕಕ್ಕೇರಿ ಸಾಧಕ ತನ್ನ ಮಧುರಾನುಭವಗಳಿಂದ ಕಂಪಿತಗೊಂಡು "ಹೊರಗಣ ಶಬ್ದವ ಕೇಳದಂದದಿ" ಮೊರೆಯುತ್ತಲಿರುವ ನಾದದ ಕುರಿತು ಹಾಡತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ದೋಣಿಹಾಡಿನ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸರಿಸಿರುವುದು ಪ್ರಯಾಣದ (ನದಿ ಪ್ರಯಾಣ, ಬಾಳ ಪ್ರಯಾಣ) ಅನುಭವವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದಕ್ಕಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಯಾಣಿಕ ಅಂತರ್ಮುಖೀ ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೊರಗಿನ ಶಬ್ದವು ಈಗ ಅವನ ಲಕ್ಷ್ಯವಲ್ಲ. ಅವನ ದೇಹದ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯೇ ಕಳೆದುಹೋಗಿದೆ. ಅವನು ಕರಣಂಗಳಿಂದು ಇಷ್ಟುಕಾಲ ತಿಳಿದ ಸಂಗತಿಗಳು ಪರಶಿವಲಿಂಗದ ಕಿರಣಂಗಳಾಗಿಬಿಟ್ಟಿವೆ, ಪರಿಪರಿಯ ಬಿಂದು ರತ್ನಗಳಾಗಿ ಸರಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಕಣ್ಣುಗಳೆದುರು ಅತಿಶಯ ಹೊಳಪಿನ ಬೆಳದಿಂಗಳು ಮೂಡಿದೆ, ತಾರೆಗಳು ರಂಜಿಸುತ್ತಿವೆ. (ಪರಶಿವಲಿಂಗದ ಕಿರಣವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟ ಬಳಿಕವೇ ಕಣ್ಣುಗಳು ಈ ಬೆಳದಿಂಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಶಕ್ತಿ ಪಡೆದಿವೆ.) ಇಷ್ಟು ದಿನ 'ಕತ್ತಲೆ ಮನೆ'ಯಾಗಿದ್ದ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಇದೀಗ ಹೊತ್ತು ಮೂಡುತ್ತಿದೆ. ಸೂರ್ಯೋದಯಕ್ಕೆ ತಾವರೆಹೂಗಳು ಅರಳಲಾರಂಭಿಸಿವೆ. ಕೆಸರುಕೊಳವಾಗಿದ್ದ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ತಾವರೆಹೂಗಳು ಅರಳುವುದು, ಅದಕ್ಕೆ 'ಹೊತ್ತು ಮೂಡುವ' ಸುಸಂದರ್ಭ ಕಾರಣವಾಗುವುದು, ಈ ಬೆಳಗಿಗೂ ಮುನ್ನ ಹೊಳೆದ ಬೆಳದಿಂಗಳ ಸೊಗಸು—ಇಡೀ ಅನುಭವವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತಿಮಾ ಮಾಲೆಯ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಈ ತಾವರೆಗಳ ಕೊಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೇವಾಲಯವಿದೆ, ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಗುರುಸಂಗಮೇಶನಿದ್ದಾನೆ. ನಾದದ ಮೂಲಕ ಆರಂಭವಾದ ಪ್ರಯಾಣ ಸಂಗಮೇಶನ ಸಂಗದಲ್ಲಿ ಮುಗಿದಿದೆ. 'ಹೊರಗಣ ಶಬ್ದ' ಕೇಳುತ್ತಲಿರುವ ತನಕ ಅಂತರಂಗದ ತಾವರೆಕೆರೆಯತ್ತ ಸೆಳೆಯುವ ನಾದ ನಮಗೆ ಕೇಳಿಸಲಾರದು. ಒಮ್ಮೆ ಈ ನಾದ ಕಿವಿದುಂಬಿದರೆ ಸಾಕು, ಹೊರಗಣ ಶಬ್ದ ಕೇಳಿಸದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾದದ ಉಗಮವಿರುವುದು ಗುರುಸಂಗಮೇಶನ ಭಾವದಲ್ಲಿ.

ಹಿಂದೂ ತತ್ತ್ವ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಂತೆ ಅಂತರಂಗದ ಆತ್ಮಾನುಭವವೇ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಾಧನೆಯ ಪರಮೋಚ್ಚ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿದ್ದು ಈ ತತ್ತ್ವಪದ ಅಂಗೀಕರಿಸಿರುವ ನೆಲೆಯಾದರೂ ಅದೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನೊಂದು ಅನುಭವ ನಿವೇದನೆಯಾಗಿಸಿ, ಜಲಯಾನದ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ಮಂಜಿನ ತೆರೆಯನ್ನು ಸರಿಸಿದರೆ ಇದು ನಾದಾತೀತನತ್ತ ತೊಡಗಿದ ನಾದಯಾನ ಎಂಬುದು ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆ ತಾನು ರಕ್ತಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಅನುಭವದ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಗುರುಸಂಗಮೇಶನ ದೇವಾಲಯವನ್ನು ಧರಿಸಿದ ತಾವರೆ ಹೂಗಳ ಕೊಳವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ.

❖

'ಸಬಕಹತೆ ಈಶ್ವರ ಅಲ್ಲಾ'
(ಚನ್ನೂರ ಜಲಾಲ ಸಾಹೇಬ)

ಅಷ್ಟೇನೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಲ್ಲದ ಜಲಾಲ ಸಾಹೇಬ ಎಂಬ ಮೌಲ್ವಿ ಬರೆದ ಈ ತತ್ತ್ವಪದ, ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ 'ಈಶ್ವರ ಅಲ್ಲಾ ಒಂದೇ' ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯ ಅಂತರಾರ್ಥಕ್ಕೇ ಕೈ ಹಚ್ಚಿದೆ (ಶಾಂತರಸ (ಸಂ), ೨೦೦೦, ಪುಟ ೭೯೫).

> ಸಬ ಕಹತೇ ಈಶ್ವರ ಅಲ್ಲಾ
> ಇದರ ಭೇದ ಯಾರಿಗೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲಾ

ಈಶ್ವರನೇ ಅಲ್ಲಾ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ಆದರೆ ಇದೆರಡರ ನಡುವಿನ ಭೇದ ಯಾರಿಗೂ ತಿಳಿದಿಲ್ಲವೆಂದು ಕವಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ಭಾಷಾಯುಗಳ (ಹಿಂದೀ / ಉರ್ದು, ಕನ್ನಡ) ಇಡೀ ಕವಿತೆಯ ರಚನೆಯ ಸೂತ್ರವೇ ಆಗಿ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಭೇದ ಮತ್ತು ಒಗ್ಗೂಡುವಿಕೆಯ, ಒಟ್ಟು ಬಾಳ್ವೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇ ಎರಡು ಧರ್ಮಗಳ ದರ್ಶನಗಳಲ್ಲೂ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕವಿತೆಯ ಶರೀರ ಪ್ರತಿಫಲಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ.

ಆಕಾರ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ನಿರಾಕಾರದಿಂದ. 'ವೇದ' ಗ್ರಹಿಸಿದ ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು (ಮತಗ್ರಂಥಗಳು) ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಾರವು. ಎರಡೂ ಧರ್ಮಗಳ ಜನರೂ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಓದುತ್ತಿದ್ದಾರೆಯೇ ಹೊರತು ಇವರಿಗೆ ಗುರುಮನಿಯ ಕೀಲ (ರಹಸ್ಯ) ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. 'ಈಶ್ವರ', 'ಅಲ್ಲಾ' ಒಂದೇ ಎಂಬ ಬೌದ್ಧಿಕ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಬೇರೆ. ಅದು ಮನುಷ್ಯಲೋಕವನ್ನು ಒಂದು ಉದಾರ ಮನೋಭೂಮಿಕೆಯಿಂದ ಬೆಸೆಯಲೆತ್ನಿಸುವ ಮಹದಾಶಯವನ್ನು ಹೊತ್ತ 'ಹೊರಗಣ' ಚಟುವಟಿಕೆ. ಆದರೆ ಈ ಕವಿ ಆ ಬಗೆಯ ಕ್ರಿಯೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆಳವಾದ ಸಾಮರಸ್ಯ ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈಶ್ವರ (ಆಕಾರ), ಅಲ್ಲಾ (ನಿರಾಕಾರ)ದ ಭೇದ ಯಾರಿಗೂ ತಿಳಿಯದು ಎನ್ನುತ್ತಲೇ ಜಲಾಲಸಾಹೇಬರು ಅವೆರಡರ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕ್ರಮ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಈ ಪುಟ್ಟಕವಿತೆಯ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಗುರುಮಾರ್ಗದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ತೊರೆದು ಗುರುವಿಗೆ ಶರಣಾಗಬೇಕೆಂಬ ನಿಲುವು ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಅಂಥ ಗುರುವಿಗೆ 'ತನು ಮನ ಧನ ಸಬ್ ಲೋಭ ಛೋಡಕರ್' ಶರಣಾದರೆ ಗುರು ಏನನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ಕೊಡಬಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಈ ಭಕ್ತಕವಿಯ ದೃಢವಿಶ್ವಾಸ. ಇದು ಮತಧರ್ಮಗಳ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನೊಳಗೆ ಒಂದಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾರ್ಗ. ಇಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ, ಮುಸ್ಲಿಂ ಅಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಮತಧರ್ಮಗಳೂ ಒಗ್ಗೂಡುತ್ತವೆ. ಅಂಥ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಏಕವಾಗಿಸುವ ರಸಸೂತ್ರವೊಂದು ಈ 'ಮೂರನೆಯ ಹಾದಿ'ಯಲ್ಲಿದೆ. ಅಂಥ ರಸಸೂತ್ರವೇ ಈ ತತ್ತ್ವಪದದ ದ್ವೈಭಾಷಿಕ ರೂಪಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದಿಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ.

'ಮ್ಯಾಲಿನ ಶೀಲಾ ಮಾಡಬೇಡರಿ' ಎಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಹೇಳುವವರೇ ('ಹಮ್ ಭೀ ಕಹತೆ ತುಮ್ ಭೀ ಕಹತೇ'). ಆದರೆ ಈ ಮೇಲುಮೇಲಿನ ಹೇಳಿಕೆ, ಶುದ್ಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಗೆ ವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲ. ಗುರು ಮಡಿವಾಳನವರಾಗಿ — (ಮಡಿವಾಳಪ್ಪನ ಶಿಷ್ಯನಾದ ಈ ಕವಿ ಸ್ವಚ್ಛತೆ ಅಂತರಂಗ, ಬಹಿರಂಗಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಅವಶ್ಯ ಎಂದು ನಂಬಿದವನು) —'ಒಳಗಿನ ಮೈಲಿಗೆ'ಯನ್ನು ತೊಳ್ಯಾ

ತೊಳೆಯಬೇಕು ಎಂಬುದು ಕವಿತೆಯ ಸೂಚನೆ. ಅಂದರೆ, ಮಡಿವಾಳಪ್ಪ ಗುರುವೆಂದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಗುರು ಮಡಿವಾಳನಾಗಬೇಕು, ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರವೂ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಈ ಮಡಿವಾಳ ಹೊರಮೈಲಿಗೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಳೆಯುವವನಲ್ಲ, ಒಳಗಿನ ಮೈಲಿಗೆಗಳನ್ನೂ ಕಳೆಯುವವನು ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಒಳಮೈಲಿಗೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದೇ ಮಹತ್ವದ್ದು.

ಮೊದಲನೋಟಕ್ಕೆ ಎರಡು ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬೆರೆಸಿದ ಕುತೂಹಲಕರ ಪ್ರಯೋಗ ಎಂಬಂತೆ ಕಾಣುವ ಈ ಪುಟ್ಟಕವಿತೆ ಒಳಶರೀರದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನೆಯೊಂದನ್ನು ಹುದುಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಅದು 'ವಸ್ತುಗಳ' ಅಥವಾ 'ಸಂಗತಿಗಳ' ಭೇದವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಲೇ ಏಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಂಥದು ಮತ್ತು ಅಂಥ 'ಒಳಮುಖಿ' ಅರಿವಿನಿಂದ ನಡೆಯುವ ಶುದ್ಧೀಕರಣ (ಮೈಲಿಗೆ ನಿವಾರಣೆ)ವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಎಂಬುದು ಕವಿತೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಅರಿವನ್ನೂ ಕವಿತೆಯ ಜತೆ 'ಒಳಮುಖಿ'ಯಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಲೇ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಪಲ್ಲವಿಯ ಸಾಲುಗಳು ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ಏನೋ ಅಸಂಗತವಾದುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಭಾವನೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಈ ತತ್ತ್ವಪದದ ಕಲಾಯೋಜನೆಯೂ ಆಗಿರಬಹುದು.

ಅಂಬಿಗ ನಾ ನಿನ್ನ ನಂಬಿದೆ

(ಪುರಂದರದಾಸರು)

ಶ್ರೀ ಪುರಂದರದಾಸರ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ತತ್ತ್ವಪದಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿರುವ ಈ ಹಾಡು (ಶಾತರಸ (ಸಂ), ೨೦೦೦, ಪುಟ ೪೭೦) ಬದುಕನ್ನು 'ಭವಸಾಗರ'ವೆಂದು ವರ್ಣಿಸುವ ತತ್ತ್ವಪದಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವಂಥದು. ಸಮುದ್ರವೆಂದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ದಾಟಿಸಲು ದೋಣಿಬೇಕು, ದೋಣಿ ನಡೆಸಲು ಅಂಬಿಗ ಬೇಕು. ಇದು ಆ ಅಂಬಿಗನಿಗೆ ಪಯಣಿಗ ಮಾಡುವ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ. ಪಯಣಿಗ ಸಾಹಸಿಗನಲ್ಲ, ಈ ಸಮುದ್ರದ ಆಳ ಅಗಲಗಳು ಅವನಿಗೆ ನಿಲುಕದವು. ಗಮ್ಯಸ್ಥಾನವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು ಅಂಬಿಗನನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಕವಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೆಂದರೆ ಅಂಬಿಗನಿಗೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ ನಿವೇದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ, ಎಂಬಂತೆ, ಪಲ್ಲವಿಯ ಸಾಲುಗಳು: "ಅಂಬಿಗ ನಾ ನಿನ್ನ ನಂಬಿದೆ । ಜಗದಂಬಾರಮಣ ನಿನ್ನ ನಂಬಿದೆ". ನಂಬಿಗೆಯಿಲ್ಲದೆ ಈ ಪ್ರಯಾಣ ಮುಂದುವರಿಯಲಾರದು ಅಥವಾ ನಂಬದವನ ಪ್ರಯಾಣದ ದಿಕ್ಕು ಬೇರೆಯೇ ಇರಬಹುದು. ಈ ಕವಿಯಂತೂ ನಂಬಿದವನು, ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ನೀನೇ ಜಗದಂಬಾರಮಣ ಎಂದೂ ನಂಬಿದ್ದೇನೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಜಗದಂಬೆ ತಾಯಿಯೆಂದ ಮೇಲೆ, 'ನೀನೇ ನನ್ನ ತಂದೆ' ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಅಂಬಿಗನ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸುವ ನಯಗಾರಿಕೆಯೂ ಇದೆ. ಅದೇನಿದ್ದರೂ ನಂಬಿಗೆ, ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದಲೇ ಈ ಪ್ರಯಾಣ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕಾದುದು ಎಂಬುದು ಈ ಕವಿತೆಯ ದೃಢ ನಿಲುವು.

ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಭಾಗಗಳ ಸೆಳವು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆಯದೇ ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿದಂತಿದೆ. ನಡೆಸುವವ ಅಂಬಿಗನಾದರೂ, ನಿವೇದನೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಸೂಚನೆ ನೀಡುವವನು ಈ ಆರ್ತ ಪ್ರಯಾಣಿಕನೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ತುಂಬಿದ ಹರಿಗೋಲಿಗೆ ಒಂಬತ್ತು ಛಿದ್ರಗಳಿವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆ ಒಂಬತ್ತೂ ಛಿದ್ರಗಳಿಂದ ('ನವರಂಧ್ರಗಳು') ಅಂಬಿಗ ಕಾಪಾಡಬೇಕು—ಒಳಗಿರುವ ದ್ರವ ಹೊರಕ್ಕೆ ಸೋರದಂತೆ, ಹೊರಗಿನ ನೀರು ಒಳನುಗ್ಗದಂತೆ. "ಇದರ ಇಂಬು ನೋಡಿ" ದೋಣಿ ನಡೆಸಲು ಕೋರುತ್ತಿರುವುದು, ಅಂಬಿಗನಿಗೊಂದು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಮಾತಿನಂತೆಯೂ ಇದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಹೊಳೆ ಭರದಿಂದ ತುಂಬಿದೆ, ಸೆಳವೂ ಘನವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ಬೀಳುವ ಭಯ ಆವರಿಸಿ 'ನನ್ನನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಂಡೊಯ್ಯೋ' ಎಂದೂ ಈ ಪ್ರವಾಸಿ ಮೊರೆಯಿಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅಬ್ಬರಿಸಿ ಬರುತ್ತಿರುವ "ಆರು ತೆರೆ"ಗಳ ಉಬ್ಬರದಿಂದ ದಾಟಿಸಲು ಈ ಅಂಬಿಗನೇ ಸಮರ್ಥನೆಂದು ಕವಿ ನಂಬಿದ್ದಾನೆ. ಅಂಬಿಗನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಅರಿವಿದ್ದೂ ಪದಕಾರ ಇಷ್ಟೊಂದು ಆತಂಕದಿಂದ ಸುಗಮ ಪ್ರಯಾಣದ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಅವನ ಆತಂಕವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ತೆರೆಯ ಉಬ್ಬರವಿಳಿತಗಳು ಅವನ ಉದ್ವೇಗ, ಭಯಗಳನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುವಂಥವು. ಇದರಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಇರುವ ಹಾದಿಯೆಂದರೆ ನಂಬಿಗೆ, ಆ ನಂಬಿಗೆ ಈ ಏರಿಳಿತಗಳ ಹೊಳೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲೇ ಸಾಗಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯ ಪದ್ಯಭಾಗವಂತೂ ಜಗದಂಬಾರಮಣನಾದ ಅಂಬಿಗ ನಮ್ಮನ್ನು ಎಲ್ಲಿಂದ ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೇಗೆ ನಡೆಸತಕ್ಕದ್ದೆಂಬುದನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಸತ್ವ ಪಥದೊಳಂಬಿಗ ಪರಾ
ಭಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟನು ಹಾಕಿ ಅಂಬಿಗ
ಮುಕ್ತಿದಾಯಕ ನಮ್ಮ ಪುರಂದರ ವಿಠಲನ
ಮುಕ್ತಿ ಮಂಟಪಕೊಯ್ಯೊ ಅಂಬಿಗ

ಅಂಬಿಗ ಪರಾಭಕ್ತಿಯ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿ, ಒಂಬತ್ತು ತೂತುಗಳಿರುವ 'ಹರಿಗೋಲ'ನ್ನು ಸತ್ವಪಥದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಬೇಕೆಂದು ಕವಿ ನಿವೇದಿಸುತ್ತಿರುವಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಮುಂಭಾಗವೂ ಇದೆ: ಮುಕ್ತಿದಾಯಕ ಪುರಂದರವಿಠಲನ ಮುಕ್ತಿ ಮಂಟಪಕ್ಕೆ ಅಂಬಿಗ ಈ ಹರಿಗೋಲನ್ನು ನಡೆಸಬೇಕು ಎಂಬುದೇ ಆ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಅಂಶ. ಇದರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದೆಂದರೆ ಜಗದಂಬಾರಮಣ ಬೇರೆ, ಮುಕ್ತಿದಾಯಕ ಪುರಂದರ ವಿಠ್ಠಲ ಬೇರೆ. ಲೋಕದ ಈ ಗಂಟನ್ನು, ಕಗ್ಗಂಟನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಬೇಕಾಗುವ ದೈವತ ಬೇರೆ, ಅದರ ಶಕ್ತಿ ಮಿತವಾದ್ದು. ಆದರೆ ಅದು ಮುಕ್ತಿಪಥಕ್ಕೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯಬಲ್ಲುದು ಎಂಬುದೂ ನಿಜವೇ. ಈ ಜೀವಾತ್ಮವು ಆ ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿ ಬೆರೆತಾಗ ಮುಕ್ತಿ, ಬೆರೆಯುವ ತನಕ ಬೇರಾಗಿರುವ 'ದ್ವೈತ' ಅನಿವಾರ್ಯ. ಪದ್ಯದ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅಂಬಿಗನಾಗಿ ಹರಿಗೋಲು ನಡೆಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಜೀವಾತ್ಮನೇ ಎಂಬುದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳು ಜೀವಾತ್ಮವನ್ನೂ, ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಾಲುಗಳೆಂದು ಓದಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅಂಬಿಗ ಜೀವಾತ್ಮನಾದರೆ, 'ಜಗದಂಬಾರಮಣ' ಪುರಂದರವಿಠ್ಠಲನಾಗುತ್ತಾನೆ ('ಮುಕ್ತಿದಾಯಕ'). ಆಗ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಬಿಗನೆಂದು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವುದು ತನ್ನನ್ನೇ, ತನ್ನೊಳಗೇ. ತಾನು ಸಾಗಬೇಕಾದ ದಾರಿಯ ದುರ್ಗಮತೆಯನ್ನು ಅರಿವಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಈ ಅಂಬಿಗ (ಅಂಬೆಯ ಮಗ) ಮುಕ್ತಿಪಥದಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ತತ್ತ್ವಪದ ರೂಪಕಗಳ ಮೂಲಕ ದ್ವೈತಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಆಳದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಸುವ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿದೆ.

❖

ಹಂಸನಾಗಲೋ ಪರಮಹಂಸನಾಗಲೋ

(ಶಂಕರಾನಂದ ಯೋಗಿ)

ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಹಂಸಮಂತ್ರ ಸಾಧನೆ ಮಾಡುವುದು, ಪರಮಹಂಸನಾಗುವುದು ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಿತಿಗಳು (ಶಾಂತರಸ (ಸಂ), ೨೦೦೦, ಪುಟ ೪೧೭). ಶಂಕರಾನಂದ ಯೋಗಿಗಳ ಈ ತತ್ತ್ವಪದ ಜೀವಿಗೆ ಹಂಸನಾಗಲು, ಪರಮಹಂಸನಾಗಲು ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ. 'ಹಂ' ಮತ್ತು 'ಸ:' ಎಂದು ಪ್ರಾಣಾಯಾಮದಲ್ಲಿ ಈ ಮಂತ್ರ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಐಕ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಐಕ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ 'ಹಂಸ' ಎಂಬುದು ಪಕ್ಷಿಯ ಹೆಸರು. ಅದು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಯ ಸಂಕೇತವೂ ಹೌದು. ಪಲ್ಲವಿಯ 'ಹಂಸನಾಗಲೋ ಪರಮಹಂಸನಾಗಲೋ' ಸಾಲು ಒಂದೆಡೆ ಪಕ್ಷಿಯನ್ನೂ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಸಿದ್ಧಪುರುಷನನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. 'ಹಂಸ'ವಾಗುವುದು ಪರಮಹಂಸನಾಗುವತ್ತ ಮೊದಲ ಹಂತದ ಸಾಧನೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಮಂತ್ರಸಾಧನೆಯಿಂದ ದ್ವೈತಭಾವವನ್ನು 'ಧ್ವಂಸ'ಗೈಯಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತದೆ ಈ ತತ್ತ್ವಪದ. ದ್ವೈತಭಾವವೆಂದರೆ 'ಅಜ್ಞಾನ ನಿರ್ಮಾಲ್ಯ' ಎನ್ನುತ್ತದೆ ಒಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವಿವರಣೆ. ಅಜ್ಞಾನದ 'ನೀರನುಳಿದು', ಹಂಸ ಜ್ಞಾನಕ್ಷೀರವನ್ನು ಸವಿಯಬೇಕು — 'ಹಂಸಕ್ಷೀರ ನ್ಯಾಯ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಈ ಕವಿತೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯಿದು. 'ಮಾಯೆ ಕಳೆಗತೀತ'ನಾಗಿ ಹಂಸ ಹಾರಬೇಕು. ಅದು ಮಾಯಾಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ, ಮಾಯೆಯ ಮೂಲವನ್ನೇ ತಿಳಿದ ಈ ಹಂಸ ಬ್ರಹ್ಮಪುರದೊಳಿರುವ ಅಮೃತ ಕೊಳದ ರಸವನ್ನು ಸವಿಯುವಂಥದು. ಪದ್ಯದ ಈ ಭಾಗ ಕುಂಡಲಿನೀ ಶಕ್ತಿಯ ಜಾಗೃತಿಯನ್ನೂ ತಿಳಿಸುವಂತಿದೆ.

> ನಿರುತ ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯ ಶಾಂತಿ
> ಕರವೆನಿಪ್ಪ ಬ್ರಹ್ಮಪುರದೊಳಿರುವ
> ಅಮೃತ ಕೊಳದಿ ಮುಳುಗಿ
> ಪರಮ ಅಮೃತರಸವ ಸವಿದ ಹಂಸನಾಗೆಲೋ

ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ಸಾಧಕನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಉಪದೇಶಿಸಿದಂತೆ ಅಥವಾ ತನಗೆ ತಾನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಂತೆ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಈ ಕವಿತೆ ಜ್ಞಾನಬನದಲ್ಲಿ ಪರಮಸುಖದಿಂದ ಚರಿಸುವ ಹಂಸನಾಗಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ಣಬ್ರಹ್ಮದಲ್ಲಿ ಆಡಿ ಪೂರ್ಣಬೋಧನಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುವ ಪರಮಹಂಸ ಸ್ಥಿತಿ ಯೋಗಸಾಧನೆಯ ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಫಲವಾಗಿದೆ.

ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದುದೆಂದರೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಾಧನೆ ಸಾಧಕನಿಗೆ ತರುವ ಮುಕ್ತಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕವಿ ಲವಲವಿಕೆಯ ಚೈತನ್ಯಪೂರ್ಣ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದು. 'ಹಂಸ'ನಾಗುವಿಕೆ ಒಂದು ಒಣ, ಜಡ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ವಿವರಣೆಯಾಗದೇ, ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಅನಿರ್ವಚನೀಯ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ತರುವ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಕವಿತೆ ವರ್ಣಿಸುವ ಉನ್ನತ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ 'ಜ್ಞಾನವೆಂಬ ಬನದಲ್ಲಿ ಪರಮಸುಖದಿಂದ ಚರಿಸುವ ಹಂಸ' ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, 'ಅಮೃತ ಕೊಳದಿ ಮುಳುಗಿ ಪರಮ ಅಮೃತ ರಸವ ಸವಿವ'ವನು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಬ್ರಹ್ಮವಿದ್ಯೆ ತಂದುಕೊಡುವ ಹಂಸತ್ವ ಯಾರೂ ಹಂಬಲಿಸಬಹುದಾದ ಆದರ್ಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಂಸವಾಗುವುದು ಎಂದರೆ ಹಗುರವಾಗುವುದು, ಹಾರಾಡುವಷ್ಟು ಹಗುರವಾಗುವುದು, ಬ್ರಹ್ಮಪುರಕ್ಕೆ ಹಾರುವಷ್ಟು ಹಗುರವಾಗುವುದು, ಜ್ಞಾನ ಭಾರದ ಅರಿವಿದ್ದೂ

ಹಗುರವಾಗುವುದು, ಜ್ಞಾನ ಭಾರವೆನಿಸದಷ್ಟು ಹಗುರವಾಗುವುದು ಎಂಬ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕವಿತೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ 'ಹಾರುತ್ತಾ' ಮುನ್ನಡೆಸುತ್ತದೆ.

ನಿತ್ಯಮುಕ್ತನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಯೋಗ ತನ್ನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಹಂಸ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದರೆ, ಶಂಕರಾನಂದ ಯೋಗಿಗಳ ಕವಿತೆ ಅದನ್ನೊಂದು ರೂಪಕವಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆಸಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಯೋಗಸಾಧನೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕವಿತೆ ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ, ಯೋಗಸಾಧನೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಒದಗುವ ಹಂಸಸ್ಥಿತಿಯ ಸುಖವನ್ನು ಅದು ಮುಕ್ತಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ನೆನೆಯುತ್ತದೆ. ಹಂಸಸಾಧನೆಯ ಕುರಿತು ಅಜ್ಞಾತ ಕವಿಯೊಬ್ಬರು ಬರೆದ "ಹಂಸನಾಡುತಿದೆ ಚಿದಾನಂದ ಹಂಸನಾಡುತಿದೆ" ಎಂಬ ಕವಿತೆ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಧನೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯೋಗಮಾರ್ಗದ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯರಚನೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾದರೂ ಆ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ (ಅದೇ, ಪುಟ ೪೧೮). ಅಂದರೆ, ಕಾವ್ಯವು ತನ್ನ ಆಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಥವಾ ವಿದ್ಯೆಯ ಅಥವಾ ಯೋಗಕ್ರಮದ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಮುರಿತಗಳುಳ್ಳ ಉತ್ಕ್ರಮವೇ ಅಂಥ ವಿವರಣಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವಂಥದು. ಕಾವ್ಯವು ತನ್ನದೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಬಹುದು, ಒಪ್ಪಿತವೆನಿಸಿದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಬಹುದು, ಹೊರತೂ ಅದು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಾವ್ಯರೂಪವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾರದು. ಅದು ತನ್ನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು, ವಿಚಾರದ ಬೀಜಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಿಂದಲೂ ಹೆಕ್ಕಿ ತಂದಿರಬಹುದು, ಆದರೆ ತನ್ನ ಆಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಅದು ಆ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತನ್ನದೇ ನೀರು, ಗಾಳಿ, ಪೋಷಕಾಂಶಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಸಲಹುತ್ತದೆ, ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಶಂಕರಾನಂದ ಯೋಗಿಗಳು "ಹಂಸನಾಗೆಲೋ ಪರಮಹಂಸನಾಗೆಲೋ" ಎಂದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ರೆಕ್ಕೆ ಬಡಿತದ ಜೀವಸ್ಪರ್ಶ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ.

❖

ಕೋಗಿಲೆ ಚೆಲ್ವಕೋಗಿಲೆ

(ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ)

ಇದು ಕೋಗಿಲೆಗೆ ಶಿವಯೋಗಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ತತ್ತ್ವಪದ. (ಶಾಂತರಸ (ಸಂ), ೨೦೦೦, ಪುಟ ೧೫೦) ಇಲ್ಲಿಯ ಕೋಗಿಲೆಯನ್ನು ಜೀವಾತ್ಮ ಎಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ಕೋಗಿಲೆಯನ್ನು 'ಚೆಲ್ವ ಕೋಗಿಲೆ', 'ಮುದ್ದುಕೋಗಿಲೆ', 'ಜಾಣ ಕೋಗಿಲೆ' ಎಂದು ಪಲ್ಲವಿಯ ಸಾಲು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಚೆಲುವಾದ, ಮುದ್ದಾದ ಕೋಗಿಲೆ 'ಜಾಣನೂ ಆಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ಕವಿಯ ಇಚ್ಛೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಹಿತವಚನಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. 'ಜಾಣಕೋಗಿಲೆ' ಎಂಬುದು ಜಾಣನಾಗಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಕೋಗಿಲೆ ಕಾಮನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬರಬೇಕು. ಮುಂದೆ ತ್ವರೆಯಿಂದ ಅದು ಬಾಲೇಂದುಧರನನ್ನು (ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಚಂದಿರನನ್ನು ಧರಿಸಿದ ಶಿವನನ್ನು) ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದು ಕೋಗಿಲೆ "ಕುಂದದೆ" ಬಾಳಬೇಕಾದ ಬಗೆ. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತತ್ತ್ವಪದದ ಇತರ ಭಾಗಗಳು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಸ್ಟಾಂಜಾದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಹಿಂದೆ ತಪಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಶಿವನು ಕಾಮನನ್ನು ಸುಟ್ಟಿದ್ದನೆಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದಿನಿಂದಲೂ ಅರೂಪಿಯಾಗಿ ಅಲೆಯುತ್ತಿರುವ ಕಾಮ ಕೋಗಿಲೆಯನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಕವಿ ಕೋಗಿಲೆಗೆ ಬುದ್ಧಿವಾದ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕೋಗಿಲೆ ಶಿವನಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಕಾಮನನ್ನು ಅದು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು, ನಿಯಮಿಸಲು ಶಕ್ತವಲ್ಲ. ಅವನ ಶಕ್ತಿಯೆದುರು ಕುಂದಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಕೋಗಿಲೆ, ಕುಂದದೆ ಬಾಳಬೇಕೆಂದರೆ ಚಂದ್ರಕಳೆಯನ್ನು ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿರುವ ಶಿವನಿಗೆ ಶರಣಾಗಬೇಕು. ಚಂದ್ರ ಭಾವನೆಗಳ ಸಂಕೇತ ಕೂಡ ಹೌದು. ಶಿವನು ಉರಿಗಣ್ಣನಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಚಂದ್ರನ ಶೀತಲ ಕಿರಣಗಳನ್ನೂ ಬೀರಬಲ್ಲವನಾದುದರಿಂದ ಮುದ್ದುಕೋಗಿಲೆಗೆ ಈ ಸಹವಾಸ ಸುಖಕರವಾದದ್ದು. ಪ್ರಚೋದನೆ ಅವನ ಸ್ವಭಾವವಲ್ಲ, ಪ್ರಶಮನ ಒದಗಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಆತ.

ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾಮನನ್ನು 'ಮನಸಿಜ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಮನಸಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ, ಮನಸಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೂ ಹುಟ್ಟಬಹುದಾದ ಆತನು ಮನುಮುನಿಗಳ ನೀತಿಯನ್ನೂ ಕೆಡಿಸುವ ದುಷ್ಟ ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ('ಕೆಡಿಸುವ' ಎಂಬ ಪದ ಕಾಮನ ಸರ್ವಕಾಲಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ, ಅದು ಹಿಂದೆಂದೋ ಜರುಗಿದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದ್ದರೆ 'ಕೆಡಿಸಿದ' ಎಂದಿರಬಹುದಿತ್ತು.) ಅದನ್ನು ಕೋಗಿಲೆಯಾದರೂ ಮೀರುವುದು ಹೇಗೆ? ಅದನ್ನೇನೂ ಕವಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ, ಮಾರನ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಸ್ವಭಾವದ ಬಗೆಗೆ ತಿಳಿಸಿ ಅದನ್ನು ಮೀರು ಎಂದಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಳುವುದು. ತನ್ನನ್ನು ನೆನೆದವರಿಗೆ ಘನಪದ ಒದಗಿಸುವ 'ಧನದ ಮಿತ್ರ'ನ (ಲಕ್ಷ್ಮೀಕಾಂತನ ಮಿತ್ರ, ಶಿವ) ಸಹವಾಸ ಒಳಿತು ಎಂದು ಕವಿತೆ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಶಿವ 'ಧನದ ಮಿತ್ರ'ನಾದರೂ ಅವನು ಒದಗಿಸುವುದು ಧನವನ್ನಲ್ಲ, ಘನವನ್ನು. 'ಘನಾನುಭವ'ವು ಅಧ್ಯಾತ್ಮದ ಪರಮಫಲ.

ಮೂರನೆಯ ಪದ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾಮನನ್ನು ಫುಲ್ಲಶರ (ಹೂಬಾಣ) ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ನಲ್ಲರನಗಲಿದ ಮೆಲ್ಲೆದೆಯವರನ್ನು' ಕೊಲ್ಲುವ ಹೂ ಬಾಣನ ಸಂಗಾತ ಬಿಟ್ಟು 'ಎಲ್ಲ ಜೀವರಿಗೂ ಎರವಿಲ್ಲದ (ಕುಂದಿಲ್ಲದ) ಒಲವನ್ನು ನೀಡುವ ವಲ್ಲಭ ಶಿವನಲ್ಲಿರುವುದು ಶ್ರೇಯಸ್ಕರವೆಂದು

ಇಲ್ಲಿಯ ನುಡಿ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಮ ಮತ್ತು ಕಾಮಾರಿಯರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಾಮನದು ಒಲಿದ ಜೀವಗಳ ಅಗಲುಪಿಕೆ, ಕೂಡುಪಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ಜರುಗುವ ಆಟವಾದರೆ, ಶಿವನದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಲ್ಲುವ ಎರವಿಲ್ಲದೊಲವು. ಶಿವನ ಕ್ಷೇತ್ರ ವಿಶಾಲವಾದುದು, ದೃಷ್ಟಿ ಆಳವಾದುದು, ಭಾವ ಉದಾತ್ತವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನ ಸ್ಟಾಂಜಾದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆ:

"ಮಂಗಳರವದೊಳನಂಗನ ಬಣ್ಣಿಸೆ
ಭಂಗವಲ್ಲವೆ ನೋಡು ಕೋಗಿಲೆ"

ಕೋಗಿಲೆ ತನ್ನ ಮಂಜುಳ ದನಿಯಿಂದ (ಮಂಜುಳ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಮಂಗಳವೂ ಹೌದು) ಅನಂಗನನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಬಹುದೇ? ಕೋಗಿಲೆಯ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಕವಿಗೆ ಯಾವುದೋ ರಾಗಾಸಕ್ತಿ ಕಾಣಿಸಿದೆ. ಮಂಗಳಕರವಾದ ಧ್ವನಿ ಶಿವಸ್ತುತಿ ಗೈಯದೆ ಅನಂಗನ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವುದು 'ಭಂಗ'ವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ನಿಜಗುಣರು. ಅದರ ಬದಲು ಕೋಗಿಲೆ ಕಂಗೊಳಿಸುವ ಸರ್ವಮಂಗಳೆಯರಸನನ್ನೇ (ಶಿವವನ್ನೇ) ಕುರಿತು ಹಾಡುವುದು ಸೂಕ್ತ ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. ಮಂಗಳರವ ಸರ್ವಮಂಗಳೆಯ ಅರಸನಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಬೇಕು. ಅದು ಕ್ರಮ. ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕೋಗಿಲೆ ಭಂಗಗೊಳಿಸಿದೆ.

ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾಮನನ್ನು 'ದುರುಳ' ಎಂದು ದೂಷಿಸಲಾಗಿದೆ. (ದುರುಳ ಕಂತು). ಕಾಮನ ಜೊತೆ ಇರುವವರೆಗೂ ಲೋಕ ಕೋಗಿಲೆಯನ್ನು 'ಪರಪುಟ್ಟ'ನೆಂದೇ ಕರೆಯುವುದು; ಅದು ತನ್ನದಲ್ಲ ಎಂದೇ ಲೋಕ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವೆಂದರೆ ಲೋಕಪಿತ 'ಗುರುಶಂಭುಲಿಂಗ'ನ ಚರಣಪಲ್ಲವ ಹಿಡಿಯುವುದು. 'ಪರಪುಟ್ಟ'ನೆಂದರೆ ಪರಾವಲಂಬಿ ನೀನು ಎಂಬ ದೂಷಣೆ, ಕಾಮನೂ ತನ್ನ ಕಿಡಿಗೇಡಿತನಗಳಿಗೆ ಪರಾವಲಂಬಿಯೇ ಆದುದರಿಂದ ಅವನ ಜೊತೆ ಇರುವ ತನಕ, ಅವನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ತನಕ ಕೋಗಿಲೆಗೂ ಆ ಅಪವಾದ ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ. ಅಂಥ ಅವಹೇಳನಗಳಿಂದ ಪಾರಾಗಬೇಕೆಂದರೆ ಧರೆಗೇ ಜನಕನಾದವನ ಪಲ್ಲವ ಚರಣಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯಬೇಕು. ಇದು ಪರಾವಲಂಬನವಲ್ಲ. 'ಪರ'ದ ಅವಲಂಬನ. ಕೋಗಿಲೆಗೂ ಪಲ್ಲವಕ್ಕೂ (ಚಿಗುರಿಗೂ) ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮನಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ 'ಚರಣಪಲ್ಲವ ಪಿಡಿ ಕೋಗಿಲೆ' ಎಂಬ ಸಾಲು ಹುಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಈ ಹೊಸಚಿಗುರನ್ನು ಹಿಡಿದ ಕೋಗಿಲೆ ತಾನು ಪರಾಧೀನನೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ, ಅದೀಗ ಇಡೀ ವಿಶ್ವಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಕಾಮಪೀಡಿತನಾಗಿದ್ದ ಕೋಗಿಲೆಯಲ್ಲೀಗ ಹೊಸ ಎಚ್ಚರ ಮೂಡಿದೆ. ಅದು ಹಾಡುವ ಹಾಡೂ ಹೊಸದಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ಕವಿತೆಯ ವಿವರವಾದ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಇದೊಂದು ಪರಿಣತ ಕಾವ್ಯಪ್ರತಿಭೆಯ ತತ್ತ್ವಪದಕಾರನ ರಚನೆಯೆಂಬುದು ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೋಗಿಲೆ ಪಂಪನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ಕವಿಗಳವರೆಗೂ ಅನೇಕರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ನಿಜಗುಣರ ತತ್ತ್ವಪದದಲ್ಲಿ ಅದು ಪಡೆದ ಪ್ರತೀಕದ ಸ್ವರೂಪ ಬೇರೆಯದೇ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಅದು ತಾನು ಹಾಡದೇ, ತನ್ನನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ ಹಾಡನ್ನು (ತತ್ತ್ವಪದವನ್ನು) ಕೇಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ತತ್ತ್ವಪದಕಾರ ಹಾಡಿದನೆಂದರೆ ಕೋಗಿಲೆಯಂಥ ಕೋಗಿಲೆಯೂ ಹಾಡು ಮರೆತು ಕೂರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ನಿಜಗುಣರ ಭಾವವಾಗಿರಬಹುದು. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೈದಾಳುವ ಒಂದು ಸಾರ್ಥಕ ಉದಾಹರಣೆ ಇಲ್ಲಿದೆ.

❖

ಈಸಿ ಈಸಿ ನಾ ದಣಕೊಂಡೆ

(ಅಜ್ಞಾತ)

ತತ್ತ್ವಪದಗಳು ಲೋಕವನ್ನು, ಸಂಸಾರವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನದಿಗೆ, ಸಾಗರಕ್ಕೆ (ಭವಸಾಗರ, ಭವಜಲಧಿ) ಹೋಲಿಸಿ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ಭವವನ್ನು ಜಲಧಿ ಎಂದು ಕರೆದ ಬಳಿಕ ಅದನ್ನು ದಾಟುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದಿರಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರಂದರದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆ (ಅಂಬಿಗ ನಾ ನಿನ್ನ ನಂಬಿದೆ) ಹರಿಗೋಲಲ್ಲಿ ಸಾಗುವ ನಾವಿಕನ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಮೂಲಕ ಸಮುದ್ರವನ್ನು ಉತ್ತರಿಸಿದರೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪದ್ಯ ಸ್ವತಃ ಈಸುವ ಒಬ್ಬ ಅಜ್ಞಾತ ಭಕ್ತನನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದೆ (ಶಾಂತರಸ (ಸಂ), ೨೦೦೦, ಪುಟ ೫೬). ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅವನೊಬ್ಬ ಈಸಿ ಈಸಿ ದಣಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಈಸಿ ಈಸಿ ನಾ ದಣಕೊಂಡೆ ಶಂಭೋ
ಸನಿಯಕೆ ಬರವಲ್ಲದು ಆಚೆ ದಂಡೆ

ಪಲ್ಲವಿಯ ಸಾಲುಗಳು ಘನ ಸಮುದ್ರವೊಂದನ್ನು ಈಸಿ ಬಳಲಿದ ('ಈಸಿ' ಪದದ ಪುನರುಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ) ಸಾಹಸಿಗನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಕವಿತೆ ದಡದ ಮೇಲಿನ ಮಾತಲ್ಲ. ಈಸುತ್ತಲೇ ತನ್ನ ದಣಿವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾದಿಯ ಉದ್ಗಾರವದು. ದೂರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಆಚೆ ದಂಡೆಗಾಗಿ ಆತ ಈಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾನೆ, ಆದರೆ ಅದು ಸನಿಹಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿಲ್ಲ, ಪ್ರಾಯಃ ಈಸುತ್ತಾ ಅಂತರ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುವ ಅನುಭವ ಈಸುವವನಿಗಾಗುತ್ತಿದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯ ಸಾಲುಗಳು ಈ ಯಾತ್ರಿಕನ ಕುರಿತು ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ; ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನ ಭಾಗ ಪ್ರಯಾಣದ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡಬಹುದು ಎಂಬುದರ ಜೊತೆಗೇ ಈ ಪ್ರಯಾಣ ಇನ್ನೂ ಮುಗಿದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನೂ ಮೊದಲಿಗೇ ಈ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳು (ಪಲ್ಲವಿ) ಒದಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಈಸಿ ಈಸಿ ದಣಿದ, ಆದರೂ ಈಸುತ್ತಲೇ ಮುಂದುವರಿಯುವೆನೆನ್ನುವ ನಿಲುವೇ ಕವಿತೆಯ ಸ್ಥಾಯಿ ಅಂಶ. ಕವಿತೆ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಮುಂದುವರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಪಲ್ಲವಿಯ ಸಾಲುಗಳು ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಕವಿತೆಯ ನಡೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಅದು ಪದ್ಯಭಾಗಗಳ ನಡುವೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೂ, ಪದ್ಯದ ಕಡೆಯ ಮಾತಾಗಿಯೂ ಅನುರಣನಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇರುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸದಾ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ, ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥದೊಂದು ನಿಯಂತ್ರಕ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ನಿರ್ವಹಣೆ ಕಾಣಿಸದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಮಾದರಿಯ ರಚನೆಗಳ ತಾತ್ವಿಕನೋಟವನ್ನು ಪಲ್ಲವಿಯ ಸಾಲುಗಳು ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಒದಗಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತ, ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕವಿತೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಮಹತ್ವದ ಅಂಶ. ಒಮ್ಮೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಒಳರಚನೆ ನಿರ್ಧರಿತವಾದ ಮೇಲೆ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವ ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಅಂಶವೇನು?—ಎಂಬ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು 'ಈಸಿ ಈಸಿ...' ತತ್ತ್ವಪದ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸಬಲ್ಲುದು ಕೂಡ. ಪ್ರಯತ್ನವಾದಿಯೊಬ್ಬನ ಸಾಹಸದ ನಿರಂತರತೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಅನುಭವವಾಗಿ ಮನಮುಟ್ಟಿಸುವುದು 'ಈಸಿ ಈಸಿ... ಪದ್ಯದ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಪುನಃ ಪಲ್ಲವಿಯ ಸಾಲುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ, ಗಮ್ಯದತ್ತ ಗಮಿಸುವ ಪ್ರಯಾಣ ಅಖಂಡ ವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅದು ಪ್ರಕಟವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಬಹುದಿತ್ತು. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಕೊಳ್ಳ ಬಹುದಾದ ಈ ಮಾತನ್ನು ಅದು ಈಸುತ್ತಲೇ ಇರುವ ಏಕಾಂಗಿ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನ ಪ್ರತಿಮೆಯ

ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಿದೆ. ಅವನತ್ತ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ, ಅವನ ಮಾತುಗಳತ್ತಲೂ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆತ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ತಾನು ದಣಿದಿದ್ದೇನೆಂಬ ನಿಟ್ಟುಸಿರಿನ ಮಾತು. ಅವನ ಮಾತು, ಅದರ ಆಳ ಅವನ ಅನುಭವವನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕೆಂಬ ಆತುರ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ.

ನದಿಯಲ್ಲಿ ನೀರಿನ ಸೆಳವು ಬಲು ಭಾರಿಯಾಗಿದೆ, ಒಮ್ಮೆ ನಿಂತು ಲಘುವಾಗಿ ಉಸಿರಾಡಿಕೊಳ್ಳತ್ತೇನೆ ಎನ್ನಲೂ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ ಮುಂತಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಕಾವ್ಯ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒದಗಿಬರುವ ವಿವರಗಳು ಬಾಳಿನ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರು ತರುತ್ತವೆ. "ಬರಬಾರದಿತ್ತು, ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದುಬಿಟ್ಟೆ, ದಾರಿತಪ್ಪಿ ಬಂದು ಈಗ ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ" ಮುಂತಾಗಿ ಆತ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಅವನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಅವನ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿವೆ. ದೇವರ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಸುಖವಾಗಿರಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಜೀವ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಹಾದಿತಪ್ಪಿ ಬಂದು ಬಿದ್ದಿತಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಸಂಕಷ್ಟ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ, ತನ್ನ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಈಗ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬೆಲೆ ತರಬೇಕಾಗಿದೆ. ('ನನ್ನ ಕರ್ಮ', 'ಪಾಪಕರ್ಮ' ಎಂಬ ಬಗೆಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತವಾಗುವ ಚಿಂತನಕ್ರಮವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಒಂದುಕ್ಷಣ ನೆನೆಯಬಹುದು). ಈ ಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲಿ ತಾನು ಮುಳುಗುತ್ತೇನೋ, ಈಸಿ ಪಾರಾಗುತ್ತೇನೋ ಎಂಬುದು ಜೀವಿಯ ಮುಂದಿರುವ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ತೇರದಾಳ ತುಕಾರಾಮನಂಥ ಧೀರರು ದಣಿವಿಲ್ಲದೇ ಈಸಿ ಪಾರಾದರೆಂದು ಪದ್ಯದ ಕೊನೆಯಭಾಗ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈಚೆ ದಡದಿಂದ ಈಸತೊಡಗಿರುವ ಕವಿತೆಯ ಈಜುಗಾರ ತಲುಪಬಯಸುವ ಆಚೆಯ ದಂಡೆ 'ತೇರದಾಳ ತುಕಾರಾಮ'ನೇ ಎಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗದು. ಭವಸಾಗರಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದಿರುವ, ಬಿದ್ದ ಕಾರಣ ಈಸಬೇಕಾಗಿರುವ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ 'ದಣಿವಿಲ್ಲದೇ ಈಸಿ ಪಾರಾಗಬಲ್ಲ' ಆದರ್ಶವೊಂದನ್ನು ಕವಿತೆ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯ ಸಾಲುಗಳು ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ವಿಕ ನಡೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರೂ ಅದರ ಬಗೆ ಬಗೆಯಾದ ಮುರಿತಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲುದು ಎಂಬುದು ಬೆರಗು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಅಂಶ. ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಫಲತೆ ಅಥವಾ ಹತಾಶೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸಫಲತೆಯ ಮಾರ್ಗವೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಕವಿತೆ ತನ್ನ ರಚನೆಯೊಳಗೇ ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಂಡ ಬಗೆ ವಿಶೇಷವಾದುದಾಗಿದೆ. ಈಸಾಟದ ಮುಂದುವರಿಕೆಗೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನೂ, ಆದರ್ಶವನ್ನೂ ಅದು ಕಲ್ಪಿಸಿದೆ.

❖

ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಿದೆ. ಅವನತ್ತ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ, ಅವನ ಮಾತುಗಳತ್ತಲೂ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆತ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ತಾನು ದಣಿದಿದ್ದೇನೆಂಬ ನಿಟ್ಟುಸಿರಿನ ಮಾತು. ಅವನ ಮಾತು, ಅದರ ಆಳ ಅವನ ಅನುಭವವನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕೆಂಬ ಆತುರ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ.

ನದಿಯಲ್ಲಿ ನೀರಿನ ಸೆಳವು ಬಲು ಭಾರಿಯಾಗಿದೆ, ಒಮ್ಮೆ ನಿಂತು ಲಘುವಾಗಿ ಉಸಿರಾಡಿಕೊಳ್ಳತ್ತೇನೆ ಎನ್ನಲೂ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ ಮುಂತಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಕಾವ್ಯ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒದಗಿಬರುವ ವಿವರಗಳು ಬಾಳಿನ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರು ತರುತ್ತವೆ. "ಬರಬಾರದಿತ್ತು, ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದುಬಿಟ್ಟೆ, ದಾರಿತಪ್ಪಿ ಬಂದು ಈಗ ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ" ಮುಂತಾಗಿ ಆತ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಅವನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಅವನ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿವೆ. ದೇವರ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಸುಖವಾಗಿರಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಜೀವ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಹಾದಿತಪ್ಪಿ ಬಂದು ಬಿದ್ದಿತಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಸಂಕಷ್ಟ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ, ತನ್ನ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಈಗ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬೆಲೆ ತರಬೇಕಾಗಿದೆ. ('ನನ್ನ ಕರ್ಮ', 'ಪಾಪಕರ್ಮ' ಎಂಬ ಬಗೆಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತವಾಗುವ ಚಿಂತನಕ್ರಮವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಒಂದುಕ್ಷಣ ನೆನೆಯಬಹುದು). ಈ ಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲಿ ತಾನು ಮುಳುಗುತ್ತೇನೋ, ಈಸಿ ಪಾರಾಗುತ್ತೇನೋ ಎಂಬುದು ಜೀವಿಯ ಮುಂದಿರುವ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ತೇರದಾಳ ತುಕಾರಾಮನಂಥ ಧೀರರು ದಣಿವಿಲ್ಲದೇ ಈಸಿ ಪಾರಾದರೆಂದು ಪದ್ಯದ ಕೊನೆಯಭಾಗ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈಚೆ ದಡದಿಂದ ಈಸತೊಡಗಿರುವ ಕವಿತೆಯ ಈಜುಗಾರ ತಲುಪಬಯಸುವ ಆಚೆಯ ದಂಡೆ 'ತೇರದಾಳ ತುಕಾರಾಮ'ನೇ ಎಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗದು. ಭವಸಾಗರಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದಿರುವ, ಬಿದ್ದ ಕಾರಣ ಈಸಬೇಕಾಗಿರುವ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ 'ದಣಿವಿಲ್ಲದೇ ಈಸಿ ಪಾರಾಗಬಲ್ಲ' ಆದರ್ಶವೊಂದನ್ನು ಕವಿತೆ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯ ಸಾಲುಗಳು ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ವಿಕ ನಡೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರೂ ಅದರ ಬಗೆ ಬಗೆಯಾದ ಮುರಿತಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲುದು ಎಂಬುದು ಬೆರಗು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಅಂಶ. ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಫಲತೆ ಅಥವಾ ಹತಾಶೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸಫಲತೆಯ ಮಾರ್ಗವೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಕವಿತೆ ತನ್ನ ರಚನೆಯೊಳಗೇ ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಂಡ ಬಗೆ ವಿಶೇಷವಾದುದಾಗಿದೆ. ಈಸಾಟದ ಮುಂದುವರಿಕೆಗೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನೂ, ಆದರ್ಶವನ್ನೂ ಅದು ಕಲ್ಪಿಸಿದೆ.

❖

ಚಿಂತ್ಯಾಕೆ ಮಾಡುತಿದ್ದಿ ಚಿನ್ಮಯನಿದ್ದಾನೆ
(ಚಿದಾನಂದಾವಧೂತರು)

ಭಜನೆ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಈ ತತ್ತ್ವಪದ 'ದೇವರ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಇದೆ' ಎಂಬ ವಿಶ್ವಾಸ ಹೊಂದಿ ಚಿಂತಾರಹಿತರಾಗಬೇಕೆಂಬ ಬೋಧೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಒಂದೆಡೆ 'ಚಿಂತೆ', ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ 'ಚಿನ್ಮಯ'. ಉಭಯ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದದ್ದು 'ಚಿತ್ತು' (ಮನಸ್ಸು). 'ಚಿತ್'— ನಂಬಿಕೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡಾಗ ಚಿಂತೆಗೀಡಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಪದ್ಯ ನಂಬಿಕೆ ಬೆಳೆಸುವಂಥದು. ಅದು ಕಾಣುವ ಚಿನ್ಮಯನ ರೂಪ ಶಿವನದು. ಪದ್ಯಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು 'ಗೌರೀಕಾಂತ', 'ಗೌರೀ ವಲ್ಲಭ', 'ನಂದೀ ವಾಹನ' ಎಂಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಾಚಕಗಳಿಂದಲೂ, 'ಸುಖಿಸಂಪೂರ್ಣ', 'ಸ್ವಾಮಿ ಚಿನ್ಮಯ' ಎಂಬ ವ್ಯಾಪಕಾರ್ಥವುಳ್ಳ ಪದಗಳಿಂದಲೂ ಸ್ತುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ದೈವಸ್ವರೂಪ ನಿರಾಕಾರದಿಂದ ಆಕಾರಕ್ಕೂ, ಆಕಾರದಿಂದ ನಿರಾಕಾರಕ್ಕೂ ಈ ಭಜನಾಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುವ ಬಗೆ ಕೌತುಕ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲಿ ದೈವದ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಲಾಗಿದೆ.

ಕವಿತೆ ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವುದು ವ್ಯಾಕುಲಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು. ಇಡೀ ಕವಿತೆ ದೃಢವಿಶ್ವಾಸದ ಜ್ಞಾನಿಯೊಬ್ಬನ ಸಂತೈಕೆಯ ನುಡಿಗಳಂತೆ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಚಿಂತೆಗೀಡಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚಿಂತೆ ಬಗೆಹರಿಸಲು ಆತ ನೇರವಾಗಿ ಕೈ ಹಚ್ಚಿಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ "ನಿನ್ನ ಚಿಂತೆಯ ಬಿಡಿಸೋ ಗೌರೀಕಾಂತನಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದು ಚಿನ್ಮಯನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯ ಸಹಾಯವೇನಿದ್ದರೂ ಆ ಚಿನ್ಮಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅರಿವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದರ ಕುರಿತು ಮಾತ್ರ. ಅದನ್ನರಿತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿಂತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವುದೇ ಕವಿಯ ಇಚ್ಛೆ. ಭಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತ ಅನೇಕ ಸಲ 'ಸ್ತ್ರೀಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ದೇವರು 'ಪುರುಷ'. ಗೌರೀಕಾಂತನೆಂಬ ಸಂಬೋಧನೆಯಿಂದ ಆತ ಭಕ್ತ ('ಗೌರಿ', ಸ್ತ್ರೀ) ಪ್ರಿಯ ಎಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಕವಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಪಲ್ಲವಿಯ ಮುಂದಿನ ಕಾವ್ಯಭಾಗ ದೇವರ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತದೆ:

> ಎಳ್ಳುಕೊನೆಯು ಮುಳ್ಳು ಮೊನೆಯು
> ಎಲ್ಲೂ ಬಿಡದೆ ಒಳಗೆ ಹೊರಗೆ
> ಎಲ್ಲಾ ಠಾವಿನಲ್ಲೂ ಗೌರೀವಲ್ಲಭನಿದ್ದಾನೆ

'ದೇವರು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಇದ್ದಾನೆ' ಎಂದು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳಿಬಿಡಬಹುದಾದ ಮಾತನ್ನು ಕವಿತೆ ತನ್ನ ಮಾತುಗಳಿಂದ ದಟ್ಟಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಮ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅವನು 'ಎಳ್ಳಿನ ಕೊನೆ'ಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, 'ಮುಳ್ಳಿನ ಮೊನೆ'ಯಲ್ಲೂ ಇದ್ದಾನೆ. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಇಷ್ಟಪಡಲಾರದ, ಆಯಲಾರದ ಅನೇಕ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ದೇವನಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆ ಬಹು ಆಳವಾದ್ದು. ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದೆಂದರೆ ದೇವರು ವಸ್ತುಜಗತ್ತಿನ ಒಳಹೊರಗನ್ನೆಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆ.

'ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕತೆ'ಯ ಬಳಿಕ ಕವಿತೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಅಂಶ ದೇವರ 'ಸರ್ವಕಾಲಿಕತೆ'ಯದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಜೀವದ ಸರ್ವಕಾಲಿಕತೆಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಜೀವಕ್ಕೆ ಹಿಂದು, ಇಂದು, ಮುಂದುಗಳಿದ್ದರೆ ದೇವರು 'ಅಂದು ಇಂದು ಎಂದಿಗೂ' ಇದ್ದಾನೆ. ಕಾಲದ ಕಟ್ಟಳೆಗಳನ್ನು ನಂದಿವಾಹನನಾಗಿ ಅವನು ಮೀರಿದ್ದಾನೆ. ಜೀವಿ ಕಾಲಾಧೀನನಾದರೆ ದೇವರು ಕಾಲಾತೀತ. ಜೀವಿಯನ್ನು ಹಿಂದೆ ಸಲುಹಿದವನೂ ಶಿವನೇ, ಮುಂದೆ ಸಲಹುವವನೂ

ಅವನೇ. ದೇವರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತ ನಂದಿ ಕ್ಷೇಮವಾಗಿರಬಲ್ಲ, ಆದರೆ ದೇವರನ್ನು ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅವನು ಸುಖಿಯಾಗಲಾರ.

ಕಾವ್ಯದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ ಸರ್ವೈಕ್ಯತೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. 'ನಾನು', 'ನೀನು' ಎಂಬುದು ಹೀನಗುಣ. ಅದನ್ನು ತೊರೆದು ಸರ್ವಾತ್ಮಭಾವವನ್ನು ಪಡೆದಾಗ 'ಸುಖಿಸಂಪೂರ್ಣ'ರಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ. 'ಜ್ಞಾನಿ ಚಿದಾನಂದ' ಅಂಥ 'ಸುಖಿಸಂಪೂರ್ಣ'ನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಘೋಷವೂ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಉಪದೇಶವಾಗಿ ತೊಡಗಿದ ಈ ತತ್ತ್ವಪದ ಸ್ವಾನುಭವದ ಈ ನುಡಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಅಧಿಕೃತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ದೇವರನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆಯೇ ಈ ಸಾಲು ಸಾಧಕನ ಕುರಿತೂ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಸೂಚನೆಯಿತ್ತಿದೆ. ತನ್ನ ಸಾಧನೆಯ ಹಂತಗಳನ್ನು ವಾಚ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ನಿವೇದಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಪದ ಉಪದೇಶಾತ್ಮಕ ನುಡಿಕಟ್ಟಡ ಎಂಬ ಭಾವ ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೂ ವಸ್ತುತಃ ಅದೊಂದು ಅನುಭವ ಕಥನವಾಗಿದೆ. ತತ್ತ್ವಪದಕಾರರ ನುಡಿಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಾಧನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವಾದ್ದರಿಂದ ವಾಚ್ಯವೆನಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ವಾಚ್ಯಾತೀತವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ.

ಈ ತತ್ತ್ವಪದದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಗೌರೀಕಾಂತನಿದ್ದಾನೆ, ಗೌರೀವಲ್ಲಭನಿದ್ದಾನೆ, ನಂದಿವಾಹನ ನಿದ್ದಾನೆ, ಸುಖಿಸಂಪೂರ್ಣನಿದ್ದಾನೆ, ಸ್ವಾಮಿ ಚಿನ್ಮಯನಿದ್ದಾನೆ' ಎಂದು ಎಲ್ಲಾ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳಿಂದ (ಆ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳ ಸಾಲಿನ 'ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳು') ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಮಾಲೆಯಂತೆ ಹೆಣೆಯಲಾಗಿದೆ. ಮೊದಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ 'ಆಕಾರ'ದ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳು, ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ನಿರಾಕಾರದ ನಿಚ್ಚಳತೆ—ಹೀಗೆ ಶಿವ ಸರ್ವರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಅಭಿನಯಪೂರ್ಣ ನಿರ್ವೇದನೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಕವಿತೆಯಾದ್ಯಂತ 'ಇದ್ದಾನೆ' ಪ್ರಯೋಗ ಕ್ರಿಯಾಪದವಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ದೃಢನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿದ್ದು ಭಕ್ತನ ಶ್ರದ್ಧಾಪೂರ್ಣ ನಿಲುವನ್ನು ಸ್ವತಃ ಪ್ರಕಟಿಸುವಂತಿದೆ.

❖

ಜೋಗಿ
(ಬೇಂದ್ರೆ)

'ಜೋಗಿ' ಪದ್ಯವನ್ನು ನಾಮಜಪದ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದ ಒಂದು ಅನುಭವ ಎಂದು ಕವಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ (ಬೇಂದ್ರೆ, ೧೯೫೧, ಪುಟ ೮೫). ಸಾಕಷ್ಟು ರಹಸ್ಯಮಯವಾಗಿರುವ ಈ ಕವಿತೆಗೆ ಈ ಮಾತು ಕೀಲಿಕೈಯಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಕೀಲಿಕೈ ತೆರೆದು ಒಳಪ್ರವೇಶಿಸುವ, ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ಭೇದಿಸುವ ಸಾಹಸವನ್ನು ಓದುವಾತನೇ ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕು. 'ನಾಮಜಪ. ಸಾಧನೆ' ಅಧ್ಯಾತ್ಮದ ಅನುಷ್ಠಾನ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ. ಸಾಧಕನಿಗೆ ಒಂದು ನಾಮದ ನಿರಂತರ ಸ್ಮರಣೆಯೇ, ಉಚ್ಚಾರಣೆಯೇ ಚಿರಂತನ ಸತ್ಯದ ಪಥವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಅವೇ ಶಬ್ದಗಳು ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ಕಾಂತಿಮಯತೆ, ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆ, ಚಿರಂಜೀವಿತ್ವವನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಅಕ್ಷರಗಳ ನಿಜಸ್ವರೂಪವೇ ಈ ಅಕ್ಷರತೆ, ಅನಂತತೆ ಎಂದೆನಿಸುವಂತೆ, ನಾಮಜಪದಲ್ಲಿಯೂ ಗುರು ನೀಡಿದ 'ನಾಮ', ಜೀವವೊಂದು ಅನಂತತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಪಾರಲೌಕಿಕ ಸಾಧನವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾಧನೆ, ಅನುಭವಗಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಧ್ಯಾತ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವೆನಿಸಿದರೂ, ಅಂಥ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿಡುವ ಅನೇಕ ಸಾಧಕರು, ಅನುಭಾವಿಗಳು ಅಂಥದೊಂದು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಜೋಗಿ' ಕವಿತೆಯನ್ನು ಅನುಭಾವದ ಕವಿತೆ ಎಂದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಃ ಕರೆಯಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಕವಿಯ 'ಭಾವ' ಅನುಭಾವವಾಗುವ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲತೆಯ ಮಹಾನ್ ತಿರುವು ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೇ ಇರಬೇಕು, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾಭಿರುಚಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಈ ಕವಿತೆಯತ್ತ ಸೆಳೆತದಿಂದೆಂಬಂತೆ ಬಂದು ಅನುಸಂಧಾನ ಗೈಯಲೆತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

'ಊರ ತುದಿಯ ಮೂರು ಬಟ್ಟೆಗಳು' ಮುಗಿವಲ್ಲಿ ಕೊಳ್ಳ(ಗುಹೆ) ಒಂದಿದೆ. ತುಡುಗು-ದನಗಳು ಹುಲ್ಲು ಮೇಯುತ್ತಿರುವ, ಹಳ್ಳ ಅಡಗಿ ಹರಿಯುತ್ತಿರುವ ಆವರಣವದು. ಜೋಡಗೂಗಿಗಳು "ಇರುಳು ಅಂತನs" ಹಗಲಿನಲ್ಲೇ ಗೂಗುಡುತ್ತಿವೆ.

ಅದನ್ನು ದಾಟಿದರೆ ಮಸಣವಾಟಿ (ವಾಟಿ-ತೋಟ, ನೆಲೆ). ಅದರ ಆಚೆಗೊಂದು ಹೊಂಡ. ಹೊಂಡಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿದ ಪಾಚಿಯ ಹಸಿರು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಮೆಚ್ಚಾಗುವಂತಿದೆ. ಪಾಚಿ ಸರಿಸಿದರೆ ಒಳಗೆ, ಬಳಿಗೆ ಕರೆಯುವ ಕಪ್ಪು ನೀರು. ಅದರ ಮುಂದೆ ನಮ್ಮ ಬಲಕ್ಕೆ ಗವಿಗುಡ್ಡ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕಾಳಮ್ಮಗಿರುವ ಹೊಲ. ಆ ಹೊಲದ ನಡುವೆ ಹುಣಸಿಮರ. ಹುಣಸಿಮರವನ್ನೇರಿ ನೋಡಿದರೆ ಸಣ್ಣ ಏರಿ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಗಿಡದ ಗುಂಪು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಮುಂದಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹುಣಸಿ ಮರ ಏರಿ ನೋಡಿದ ದೃಶ್ಯದ ವಿವರಣೆ ಇದೆ. 'ಭರತಿ ಹಗಲಿನೊಳಗೆ' ಚೀರುವ ತೊಗಲಬಾವಲಿ, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಒಳ ಹೊರಗೆ ಹೊಕ್ಕು ಹೊರಡುವ ಪಾರಿವಾಳದ ಹಿಂಡು, ಬೇವಿಗೆ ಸುತ್ತಿ ಹಬ್ಬಿರುವ ಅಮೃತಬಳ್ಳಿ, ಅಲ್ಲಾಡುವ ಅರಳಿಮರ, ಹಾಲು ಸುರಿವ ಆಲ, ಅತ್ತಿಗಿಡದ ಕೆಂಪು ಹಣ್ಣುಗಳು, ತೊಟಗುಟ್ಟುವ ಜೇನು, ಈ ತೋಪಿನ ಮೂಲೆಯಲ್ಲೆ ಒಂದು ಮಾವಿನ ಮರ (ಆದರೆ ಈ ವಿವರ ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸೂಚನೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. "ಈ ತೋಪಿನ್ಯಾಗ ಬೆಳದsದ ಹ್ಯಾಂಗೋ ಮೂಲ್ಯಾಗ ತಪ್ಪಿ ಮಾವು" - ಈ ಮರದ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಕವಿ ಅದನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬಂತಿದೆ. ಅದನ್ನು ಹೇಳುವ ಬಗೆ ಎಂಥ ನುಣುಪಿನಿಂದ ಕೂಡಿದೆಯೆಂದರೆ, ನಾವೂ ಹಾಗೇ ನೋಡತೊಡಗುತ್ತೇವೆ, ಆ ಮಾವಿನ ಮರದ ಅಡಿಯ ಹುತ್ತದಲ್ಲಿ ಏಳು ಹೆಡೆಯ ಹಾವೊಂದಿದೆ.

‘ಆ ಮಾವಿನೊಳಗ ಈ ಸುಗ್ಗಿಯೊಳಗ ಬಂದ್ಃದ ಕೋಗಿಲೊಂದು’. ಅದು ಕವಿಯನ್ನು ‘ಬಾ’, ‘ಬಾ’ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದೆ. ಅದರದು ತೆರಪೇ ಇಲ್ಲದ ಒಂದಳತಿ ಕೂಗು, ಕೂಗೇ ಕೂಗತದ, ಕೂಗೇ ಕೂಗತದ. ನಾಮ ಜಪದ ಸಾಧನೆಯ ತಾರಕಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ ಈ ಸಾಧಕ (ಕಿ). ಜಪದ ಮೊದಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಕ ನಾಮವನ್ನು ಜಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಮುಂದಿನ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ನಾಮವೇ ಕರ್ತೃವಾಗಿಬಿಡುವುದು.

ತಿಳಿಯದ್ಯಾವುದೋ ಕಂಪು ಎಳೀತ್ಃದ ತುಂಬಿ ಹುಚ್ಚು ಆಗಿ
ಎಚ್ಚರಿಲ್ಲದ ಎತ್ತೊ ತಿರಗತಾವ ದಿಕ್ಕು ತೋರದಾಗಿ
ಬಂತು ಸುಗ್ಗಿ ಬಂದ್ಃದ ಸುಗ್ಗಿ ಬರತ್ಃದ ಸುಗ್ಗಿ ಎಂದು
ಕುಹೂ ಅನ್ನತದ ಕುಹೂ ಅನ್ನತದ ಕುಹುಕ್ಕುಹೂ ಅಂದು

ನಿಸರ್ಗದ ಚಿತ್ರದಂತೆ ಒಮ್ಮೆ, ಕೋಗಿಲೆಯ ದನಿಯ ‘ಕಂಪಿಗೆ’ ಹುಚ್ಚಾದ ಭಕ್ತ ‘ದುಂಬಿ’ಯ ಸ್ಥಿತಿಯಂತೆ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಓದಬಹುದಾದ ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಕನ ಉನ್ಮತ್ತ ಉದ್ಗಾರ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದೆ. ಕೋಗಿಲೆಯ ತಾರಾಪಂಚಮದ ಕೂಗಿಗೆ, ಅವರ ಲಯಕ್ಕೆ ತೋಟವೆಲ್ಲ ತಲೆದೂಗಿದೆ. ಬೇರೆ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಮನಸು ತೊಡಗದಾಗಿದೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಜೋಗಿಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಂದಿದೆ. ‘ನೀನೇ ಕೊಟ್ಟ ನಾಮ ಜಪಿಸುತ್ತ’ ಈ ಸುಗ್ಗಿಸಂಧಿ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಯಿತೆಂಬ ಮಾತಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕುಹೂಕುಹೂ ಎಂಬ ಉಲಿತದ ವರ್ಣನೆ. ‘ಕೊಳಲು ನುಡಿಸಿಧಾಂಗ’ ಉಲಿತ, ‘ಗುಡಿಗೆ ಹೊರಟಾಗಲೂ ಅದೇ ಕರೆ, ಮನದ ಜಪದ ನಡುವೆ ಅದೇ ಧ್ವನಿ, ‘ಬಂತು ಸುಗ್ಗಿ ಬಂದ್ಃದ ಸುಗ್ಗಿ ಬರತ್ಃದ ಸುಗ್ಗಿ’ ಎಂಬ ಭಾವ ಮೈದುಂಬುತ್ತ, ಕನಸಿನಲ್ಲೂ ಅದೇ ಅನುರಣನ:

ಕನಸಿನೊಳಗ ನಾ ಸ್ವರಾ ಕೇಳಿ ಮಾಮರಾ ಆಗತೇನೋ
ಅಂತ ಭ್ರಮಾ ಆಗ್ಯ್ಃದ ಮನಕ ನೀ ಬಂದೆ ಜೋಗಿ ಏನೋ

ಹತ್ತಗಿಡದ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ, ‘ಮೂಲ್ಯಾಗ ತಪ್ಪಿ ಬೆಳೆದ ಮಾವಿನಲ್ಲಿ’ ಈ ಸುಗ್ಗಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೋಗಿಲೆ ಕವಿಯನ್ನೇ ಮಾಮರವಾಗಿಸುವ ಭ್ರಮಾಧೀನತೆಗೆ ತಂದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. “ಯಾವ ಸ್ವರಾ ಇದು ಯಾವ ಕೋಗಿಲಾ ಯಾವ ಮರವೋ ಏನೋ”- ತನ್ನ ಕವಿತೆಯ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಗೂಢ ಪ್ರಕೃತಿ ವರ್ಣನದ ಅನುಭವವನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡೇ, ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಾರುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೋಜಿಗ ಈ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿದೆ. ಮರದಿಂದ ಕೋಗಿಲೆ, ಕೋಗಿಲೆಯಿಂದ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಈವರೆಗೂ ಸಾಗಿದ್ದ ಕವಿತೆ ಈಗ ಸ್ವರದಿಂದ ಕೋಗಿಲೆ, ಕೋಗಿಲೆಯಿಂದ ಮರಕ್ಕೆ ಹಿಂಸರಿಯುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಅಂತರ್ಮುಖೀ ಪ್ರಯಾಣದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಯಾಣದ ನಕ್ಷೆ ಅಮೂರ್ತಗೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಪ್ರಯಾಣದ ದಿಕ್ಕು ದೆಸೆಗಳೇ ಬೇರೆ ಇರಬೇಕು. ಆ ಸ್ವರದ ಕೋಗಿಲೆ, ಆ ಕೋಗಿಲೆಯ ಮರ ಈಗ ‘ಇನ್ನೇನೋ’ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ, ಬಿಸಿಲು ಬೆವೆತಿದೆ, ಮಳೆಯ ಹದ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಕೋಗಿಲೆಯ ದನಿಗೆ ಓಗೊಟ್ಟು ನುಗ್ಗಾಗಿ ಹೋದ ಸುತ್ತಲಿನ ಗುಡ್ಡ ಆ ಮಳೆಗಾಲಕ್ಕಾಗಿ ಕಾದಿದೆ. ಮಳೆಗಾಲ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿ ತರುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಾಹ್ಯವಲ್ಲದ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ತಾರ್ಕಿಕ ವಿವರಣೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ನಿಲುಕದ ವಿಶೇಷರೀತಿಯ ಅನುಭವವೊಂದನ್ನು ನಿತ್ಯದ ಹಾದಿಯಲ್ಲೇ ಸಾಗುತ್ತ ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ ‘ಜೋಗಿ’ ಕವಿತೆಯದಾಗಿದೆ. ರಹಸ್ಯಮಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷಾಶರೀರವೂ ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದು ತಾನು ಮೂಡಿಸುವ ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ವೈಯಕ್ತಿಕವೂ, ಅನಿರ್ವಚನೀಯವೂ ಆದ ಶೋಧದ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ. ❖

ನನ್ನ ನಲ್ಲ
(ಮಧುರಚೆನ್ನ)

'ನನ್ನ ನಲ್ಲ' ದೀರ್ಘಕವಿತೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಅನುಭಾವ ಕಾವ್ಯ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು (ಮಧುರಚೆನ್ನ, ೧೯೭೨, ಪುಟ ೧-೧೮). ಮಧುರಚೆನ್ನರು ಆಧುನಿಕ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ, ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯಪರಿಚಯ ಉಳ್ಳ ನವವಿದ್ಯಾವಂತರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಸ್ವತಃ ಸಾಧಾಕರಾಗಿಯೂ ನಲ್ಲನಿಗಾಗಿ ತಪಿಸಿದವರು. ಸಾಧನೆಯ ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನಾದ ಭಗವಂತ ಪುರುಷನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಕ್ಷೇತ್ರವಾದ ಭಕ್ತ ಸ್ತ್ರೀ 'ಆಗುತ್ತಾನೆ!' 'ನನ್ನ ನಲ್ಲ'ದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.

> ಎಲ್ಲರ ಗಂಡರ ಪರಿಯಂತಲ್ಲ ನೋಡವ್ವಾ ನಮ್ಮ ನಲ್ಲ ।
> ಸುಳಿಯಲಿಲ್ಲ, ಸುಳಿದು ಶೃಂಗಾರವ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ ।
> ತನ್ನೊಳಗೇ ಎನ್ನ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟನಲ್ಲಾ ॥

ಮಧುರಚೆನ್ನರ ನಲ್ಲನ ಪರಿಚಯವನ್ನು ನಾವು ಈ ಉಲ್ಲೇಖದಿಂದಲೇ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕವನ ಐದು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಭಾಗಗಳನ್ನು 'ಎಸಳು' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಐದು ಎಸಳುಗಳು ಒಂದು ಹೂವಾಗಿ ಕೂಡುವುದರಿಂದ ಈ ಕವಿತೆ ಒಂದು ಪುಷ್ಪವಾಗಿ ನಲ್ಲನ ಮುಡಿಗೆ, ಅಡಿಗೆ ಸಲ್ಲುವ ಸಂಕಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ನಲ್ಲನ ಕುರಿತ ಬಯಕೆ ಹುಚ್ಚಾಗಿ, ಅನುಮಾನವಾಗಿ, ತಪವಾಗಿ ಬಳಿಕ ಸಿದ್ಧಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಪೂರ್ಣಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈ ಕವಿತೆ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದೆ. ಮೊದಲಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿ ತೋರುವ ಕೆಳಗಿನ ಸಾಲುಗಳು ಕವಿತೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯದ ಮತ್ತು ಸಾಧಕನ ಸಿದ್ಧಿಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪೂರ್ಣತತ್ತ್ವವಾಗಿಯೂ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಘಟನೆ:

> ಬರುವದೇನುಂಟೊಮ್ಮೆ ಬರುವ ಕಾಲಕೆ ಬಹುದು
> ಬಯಕೆ ಬರುವದರ ಕಣ್ಸನ್ನೆ ಕಾಣೋ ।
> ಅರಿಯದಾ ಹವಣಿಕೆಯು ಜೀವ ಜೀವನ ಲೀಲೆ
> ದೇವದೇವನ ಗೂಢ ವಿಧಿಯು ಕಾಣೋ ।

ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದ ನಲ್ಲನ ಕಥೆ ಹರೆಯ ಬಂದಂತೆ ಹೊಸ ಬಣ್ಣ ಪಡೆಯತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಹರಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಮಾಗುವಿಕೆಯದೆಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲ. ಆತನಿಗಾಗಿ ಮನ ಹತ್ತಿ ಉರಿಯತೊಡಗುತ್ತಿದೆ. ಹತ್ತಾರು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಲ್ಲನಿಗಾಗಿ ಮೊರೆಯಿಡುತ್ತಾರೆ. ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದು ಕುಟಿಲ ಕಟುಕ, ಕಲ್ಲದೆಯ ಕಣಿ ಎಂದೆಲ್ಲ ಜರೆಯತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ "ಬಯಕೆ-ಬರುವುದರ ಕಣ್ಸನ್ನೆ" ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯೊಂದೇ ಸಾಧಕನ ರಕ್ಷಾಕವಚ. ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿರುವ ಈ ಬಯಕೆಯೇ ನಾಳೆಯ ಸಿದ್ಧಿಯ ಮುನ್ಸೂಚನೆ ಎಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತ ಅವನು ಮುಂದೆ ಸಾಗಬೇಕು. ಇದು ಮೊದಲ ಎಸಳಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವ ಹೊಸ ಹರಯದ ಸ್ಥಿತಿ.

ಮುಂದಿನ ಎಸಳಲ್ಲಿ ಈ ಹುಡುಕಾಟ ಇನ್ನೂ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. 'ಬರುವನೆಂಬರು ಕೆಲರು', 'ಬಾರನೆಂಬರು ಕೆಲರು', 'ಬರಬಹುದು' ಎನ್ನುವವರು ಕೆಲವರು. 'ಸ್ವಾಮಿಸ', 'ನನ್ನೊಡೆಯ', 'ನನ್ನ ಜೀವದ ಜೀವ' ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವ ಸಂಕಟ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿದೆ.

ಮೂರನೇ ಎಸಳಲ್ಲಿ ಈ ಹುಡುಕಾಟದ ನಕ್ಷೆ ಮನುಷ್ಯರಾಜಿ ಪ್ರಾಣಿ, ಪಕ್ಷಿಗಳನ್ನೂ ಆಕಾಶ, ಭೂಮಿದೇವಿಯರನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. "ಎಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿದವನು ಎಲ್ಲಿ ತಾನಡಗಿದನೆ?" ಎಂದು ನವಿಲಿಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುತ್ತ ಆರಂಭವಾಗುವ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಸ್ವರೂಪವೂ ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ನಲ್ಲನ ಇರುವಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸಂದೇಹ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರೂ ಈತನ ಹುಡುಕಾಟ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಕುರಿತ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿ ಸಂಗತಿಯೂ 'ದೇವರಾಜ'ನ ಪೂಜೆಯಲ್ಲೇ ನಿರತವಾಗಿರುವ ಭಾಸವೂ ಇಂಥ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಉಂಟಾಗುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಹೊನ್ನ ಹುಳುಗಳ ಮೈ ಬೆಳಕನ್ನು ಕಾಣುತ್ತ ಇವನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹುಟ್ಟುವ ಭ್ರಮೆ ಇಂಥದು:

> ಆರದಾರತಿ ಹಿಡಿದು ಹಾರುತಿರುವವಳಾರೆ
> ಹೊನ್ನಿ ಏ ಹೊನ್ನಿ ನೀನಾರೆ ಬಾರೆ ।
> ಯಾರಿಗಾರತಿ ಒಯ್ವಿ ಹೇಳೆ ನಾನೂ ಬರುವೆ
> ನನ್ನರಸನಿದ್ದಾನು ಅಲ್ಲಿಯಾರೆ ॥

ಕಾಲ, ವಾಯು, ಚಿಕ್ಕಿ, 'ನಿದ್ರಿಸುವ ಕತ್ತಲೆ', 'ಕನಸಿಡುವ ತಿಳಿ ಬೆಳಕು', 'ಜಾಗೃತದ ಕಿಚ್ಚು' ಹೀಗೆ ಈತ ದೇವರನ್ನು ಅರಸದ ಜಾಗವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಈತ ಅರಸುತ್ತಿರುವ ದೇವರಸ್ವರೂಪ ಇದಾವ ಮೂರ್ತ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ಈ ಹುಡುಕಾಟದ ರೀತಿಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕನೇ ಎಸಳಲ್ಲಿ ಈ ಅರಸುವಿಕೆ ಸಫಲವಾಯಿತೆಂಬ ಸೂಚನೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

> ಬಂತು ಬಂತೆಲೆ ಬಂತು ಬಂತು ಘನಸಿರಿ ಬಂತು
> ಬಂತೆಂದರೂ ಇದ್ದುದಿದ್ದೇ ಇತ್ತು ।
> ಬಂತು ಬೆಳಗೆಂಬಂತೆ ಬಂತು ಹೊಳೆ ಬಂದಂತೆ
> ಇದ್ದದ್ದೆ ತುಂಬಿ ತುಳು ತುಳುಕುತಿತ್ತು ॥

ಇದ್ದುದೇ 'ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತಿತ್ತು' ಎಂಬ ಮಾತಿಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಇದ್ದುದನ್ನು 'ಕಾಣದ ಸಂಗತಿ' ಹುಡುಕಲು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಸಾಧಕ ಈಗ ಇರುವುದೆಲ್ಲವೂ 'ಜಗಜೀವ ಜ್ಯೋತಿ'ಯ ಕಾಂತಿಯಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕಾಡುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಕಂಡು ಸಂಭ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪೊಳ್ಳು, ಜೊಳ್ಳು, ಜಡ ಎಂದು ತಿಳಿವ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲೂ ಆ ಕಾಂತಿಯಿದೆ, 'ಸೀಮ'ದಲ್ಲೇ ನಿಸ್ಸೀಮವಿದೆ, ಆ ನಿಸ್ಸೀಮ ಶೂನ್ಯವಲ್ಲ. ಆ ನಿಶ್ಶಬ ಮೌನವಲ್ಲ. ಮೊದಲ ಎಸಳಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಿಲ್ಲಿ ಉತ್ತರವೂ ಸಿಕ್ಕಿದೆ: ಬಣ್ಣದ ಹಣ್ಣುಗಳನ್ನು ತಿಂದು ತೇಗಬಹುದು, ಚಿತ್ರದ ಮಲ್ಲಿಗೆಯನ್ನು ಮೂಸಬಹುದು, ಮಣ್ಣುಗೊಂಬೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಮಾತನಾಡಿಸಬಹುದು, ಹೊಗೆಯ ಹೊಳೆ 'ಈವಾಗ' ಈಸಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಕುರಿತು ಅರೆನಂಬಿಕೆ, ಅನುಮಾನದಿಂದ ಹಿಂದೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು. ಇದೀಗ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಅನುಭವದಿಂದ 'ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಾಧ್ಯ' ಎಂಬ ಮಾತು ಹೊರಟಿದೆ. ದಿವ್ಯಸ್ಪರ್ಶದ ಅನುಭವವನ್ನು ಈ ಭಾಗ ರೋಮಹರ್ಷದಿಂದ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ.

> ಜಗದ ಜೀವವೆ ದೇವ ಜಗವೆ ದೇವನ ದೇಹ
> ಜೀವವಿರದಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ನೆಲೆಯೇ?

—ಇದು ಇಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆ. ಆತ್ಮ, ಜಗದಾತ್ಮ, ಜಗದೀಶ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲ, ಪರಮಾತ್ಮನಿಗೆ ಈ ಜಗತ್ತನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ನೆಲೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಜೀವವೇ ಅವನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಹಾಗೂ ಈ ಜಗತ್ತು ಅವನ ದೇಹವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದರ ಮೂಲಕ ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಆದ್ಯಂತವೆಲ್ಲವೂ ದೇವನೇ ಎಂದು ತಿಳಿಸಿದಂತಾಯಿತು. ಅದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಈ ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ದೇವನ ರಾಜ್ಯ ಲಭಿಸಿದ ಸಂತಸದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ತನ್ನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡ ದೇವರ ನೆಲೆಯಿಂದಾಗಿ ಕೊರಡಿನೊಳು ಕೊನರು ಫಲಿಸಿದಂತಾಯಿತು ಎಂಬ ಅರಿವು ದೇಹವನ್ನು ಕೊರಡಿಗೂ, ದೈವವನ್ನು ಚಿಗುರಿಗೂ ಹೋಲಿಸುವ ಬಗೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಚಿಗುರಾಗಿ ಫಲಿಸುವ ಜೀವಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಹತ್ತಿರವಿದ್ದೂ ಕಾಣಲಾರೆವು, ಆದರೆ ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲೆವು. ಪರಿಣಾಮಗಳಿಂದ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಹದ ಜಡತ್ವವನ್ನೂ, ಚಿಗುರಿನ ಹಸುರಿನಲ್ಲಿ ದೈವವನ್ನೂ ಕಾಣಿಸುವ ಈ ಮಾತಿನಿಂದ ಜೀವ ದೇವದ ಸಂಬಂಧ ಊಹಾತೀತವಾಗಿ ಸನಿಹದ್ದಾಯಿತು. "ತಿಳಿಯುವುದು ತೀರುತಲೆ ತಿಳಿವು ಮೈದಾಳುವುದು"—ಈ ವಾಕ್ಯ ಚಿಂತಿಸಿದಷ್ಟೂ ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ತಿಳಿಯಲು ಇನ್ನೇನೂ ಉಳಿದಿಲ್ಲ ಎಂಬಷ್ಟು ತಿಳಿದ ಮೇಲೆ ತಿಳಿವು ಮೈತಾಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಅರ್ಥವಾದರೆ, 'ತಿಳಿಯುವುದು' ಎಂಬ ಕ್ರಿಯೆಯ ಧೋರಣೆ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಕರ್ತೃತ್ವ ಭಾವ ತೀರುವ ತನಕವೂ ತಿಳಿವು ಮೈದಾಳದು ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದ ಕ್ರಮವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಕ್ಯದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಹೇಳುವ 'ತಿಳಿವು ಮೈದಾಳುವಿಕೆ' ಕೂಡ ತೀರ ಪ್ರಚೋದಕವಾಗಿದೆ. ಈ ವಾಕ್ಯ 'ಸತ್ಯವಯ್ಯಾ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯ ಬೆಂಬಲದಿಂದಾಗಿ, 'ಇದು ಸೋಜಿಗದ ಮಾತಲ್ಲ' ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯಿಂದಾಗಿ ಇದರರ್ಥವೇನೆಂಬ ಬೋಧಕ್ಕೆಳೆಸುತ್ತ ಓದುಗನನ್ನು ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೊಳಪಡಿಸುವಂತಿದೆ. ಈ ಅನುಭಾವ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ಓದುಗನನ್ನು ಸ್ವತಃ ಅನುಭಾವದ ಸಾಧನೆಗೆ ಆಹ್ವಾನಿಸುವ ಕೂಟ ವಾಕ್ಯವಿದಾಗಿರಬಹುದು. ಬುದ್ಧಿಭಾವದ ಸೀಮೆ ತೀರಿದ ಮೇಲೆ ದೇವನ ದಿವ್ಯರಾಜ್ಯ ಲಭಿಸುವುದೆಂದೂ, ಆದರೆ ಅನಿಸಿಕೆಯ ಮರ್ಯಾದೆ ಗುಣಿಸುತ್ತ ಸಾಗುವುದೂ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂದೂ ಈ ಕಾವ್ಯ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯ ನುಡಿಯ ಚೌಪದಿ ಜಗದಲ್ಲಿದ್ದೂ ಅದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳದೆ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದ ಯೋಗವೇ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಜೀವನಸೂತ್ರವೆಂದು ಸಾರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾವ್ಯ ಪಡೆಯುವ ಶಾಂತಿ, ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಪರಿಚಿತವಾದುದೇ, ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಸ್ವತಃ ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಂಡ ಅನುಭಾವಿಕ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೆಲೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ನನ್ನ ನಲ್ಲ' ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ. ಮಧುರಚನ್ನರ ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ಸಿದ್ಧಿಯ ಫಲದ ಮಾರ್ಗದ ಬೆಳಗಳೆಂದೂ, ಕಿರಣಗಳೆಂದೂ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅವರ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಡು, 'ಸುನೀತಿದೇವಿ ನಿದ್ದೆ ತಿಳಿದು ಎದ್ದು ಕುಳಿತಳು' ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ 'ಧ್ರುವ' ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವ ಬಗೆಯನ್ನಿಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಧ್ರುವನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸುನೀತಿ ಮಗನಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ಕವಿತೆ ಅದಾಗಿರದೆ ಅನುಭಾವ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಸ್ಥಿತಿ ಅದೆಂದು ಅವರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ, 'ರೋಹಿಣಿ', 'ಸಿಡಿಲು' ಮೊದಲಾದ ಚಿಕ್ಕ ಕವಿತೆಗಳೂ ಅನುಭಾವದ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಕವಿತೆಗಳಾಗಿವೆ.' 'ಕೆಸರೊಳಗಿನ ಕಮಲ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಸರಿನಿಂದ ಮೇಲೆದ್ದ ಕಮಲ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ 'ನಲ್ಲ'ನತ್ತ ಹೊರಳಿದ ನಲ್ಲೆ (ಭಕ್ತ) ಆಗುತ್ತದೆ, ಚಿಕ್ಕೆಯರ ಬಳಗದಲ್ಲಿ ('ಮದನಾರಿಯರ' ಗುಂಪು) ಚಲ್ಲಾಟವಾಡುತ್ತಿರುವ ತನ್ನರಸನನ್ನು ಬಳಿಗೆ ಕರೆಯುತ್ತದೆ. ಕಮಲಕ್ಕೆ ಕವಿ ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆ

"ಏಳು ಕಮಲವೆ, ನಿನ್ನ ಯಾವ ಕರ್ಮದಿ ಬಂದು ಇಂಥ ಕೆಸರಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದೀ?" "ಹೇಳು ಕಮಲವೆ, ನಿನ್ನ ಯಾವ ಪುಣ್ಯದಿ ಮತ್ತೆ ಮೊಗವೆತ್ತಿ ಮೇಲಕೆದ್ದೀ?" (ಕೆಸರೊಳಗಿನ ಕಮಲ).

ಮಧುರಚೆನ್ನರ 'ದೇವತಾ ಪೃಥಿವೀ' ಹೆಸರಿನ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪದ್ಯ ಸಹ 'ನನ್ನ ನಲ್ಲ'ದ ಅನುಭಾವಿಯ ಸಾಧನೆಯ ನಡು ಹಂತದ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಾಗಿಯೇ ಓದಬೇಕಾದುದು. ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರ 'ಚಿಗರಿಗಂಗಳ ಚೆಲುವಿ'ಯಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಭೂದೇವಿ ಶೋಷಣೆಗೊಳಗಾದ ತಾಯಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಮಧುರಚೆನ್ನರಲ್ಲಿ ಅವಳು ದೈವಿಕತೆ ಜಾಗೃತವಾಗಬೇಕಾದ ಮರ್ತ್ಯದ ಮೊಲೆ ಹಾಲ ಮಾತೆ. ಅವಳ ಸವಿಲಾಲಿಯಿಂದ ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಿಗಳು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಬೇಕು. ಓಗೆ ಮಧುರಚೆನ್ನರ ಕಾವ್ಯ ಸಾಧನೆ ಅವರ ತಪಃಸಾಧನೆಯಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಅವರ ಸಾಧನೆಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ಪರ್ಶವಿರುವಂತೆಯೇ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಧನೆಯ ಬೆಂಬಲ, ಹಂಬಲಗಳಿವೆ. ಅನುಭಾವ ಕಾವ್ಯದ ಈ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ನವೋದಯ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅವರು ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರೆನ್ನಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ ಮಾದರಿ ಅವರೊಬ್ಬರದೇ ಆಯಿತು. ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು, ಪುತಿನರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಒಲುವೆ, ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಕಂಡೇ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸಾಧಕ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎನಿಸಿದರೆ ಮಧುರಚನ್ನರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಾಧನೆಗಳೇ ನಿಯಂತ್ರಕ ಶಕ್ತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಇದು ತರತಮವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಯತ್ನವಲ್ಲ, ಅದರ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ 'ಭಾವನಾಮಯತೆ', 'ಉನ್ಮಾದ', 'ಭಾವೋದ್ವೇಗ'ಗಳು ಮಧುರಚನ್ನರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಳಗೊಂಡವು- ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಹೆಚ್ಚು ಶಾಶ್ವತವಾದ ಸಂತೋಷದ ಸಿದ್ಧಿ ಅವರ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಯಿತು. ನವೋದಯದ ವೈಚಾರಿಕ ಸಂಕುಲವಾದರೂ ದೇವರು ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನೆಂದೂ, ಜಗತ್ತು ಅವನ ಸೃಷ್ಟಿಯೆಂದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಅಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರವಾಗಬೇಕು, ಯೋಗವಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಕನಸು ಹೊತ್ತಿದೆ. ಮಾನವತಾವಾದ, ಸಮಾಜವಾದಗಳ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಆ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪುನಃ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಸುಧಾರಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೂ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಮನೋಭಿತ್ತಿಯಾದ 'ಶೋಧಕತೆ' ಮಧುರಚನ್ನರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ರಹಸ್ಯವನ್ನರಿಯುವ ಸಾಧನವಾಗಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಂತರ್ಮುಖಿ ಯಾತ್ರೆಯನ್ನಾರಂಭಿಸಿತು. ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ತ್ರೀ-ಪುರುಷನ ಸಹಾಯಕ, ಪೂರಕ ಶಕ್ತಿ. ಇಲ್ಲಿ (ಮಧುರಚನ್ನರಲ್ಲಿ) ಅವರೇ ಸ್ವತಃ 'ಸ್ತ್ರೀ'ಯಾಗಿ ಪುರುಷನ ವಿಶ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಣಬಯಸಿದರು. ತಾನರಸಿದ ಪುರುಷನನ್ನು ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲೆಡೆಯಲ್ಲೂ ಕಂಡುದೇ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ, ತಪಸ್ಸಿನ ಸಿದ್ಧಿಯಾಗಿದೆ.

❖

ಉಪಸಂಹಾರ

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಬಗೆಗೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ನೋಟವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಲೇ ಅಧ್ಯಯನದ ಮಿತಿ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಕುರಿತೂ ಕೆಲ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುವುದು ಈ ಬರಹದ ಆಶಯ. ಮೂಲತಃ ಕವಿಯ ಸಂವೇದನೆಯಾಗಿದ್ದು, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕೃತಿಯ ಅನುಭೂತಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯು ಕಾವ್ಯವೊಂದರ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಅನನ್ಯವಾಗಿ ವರ್ಧಿಸುವ ಸತ್ತ್ವಾಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆಂದು ಈ ಸಂಪ್ರಬಂಧದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕುರಿತು ನಡೆದಿರುವ ಚರ್ಚೆಗಳ ಸಾರವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು, ಸದ್ಯದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತು ಮೂಡುತ್ತಿರುವ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಕಿಂಚಿತ್ತಾದರೂ ಮುಂದುವರೆಸುವ ಅಭಿಲಾಷೆಯಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಅಧ್ಯಯನವಿದು. ಮೇಲ್ಕಂಡ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳ ಚರ್ಚಾಸಾರವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನ, ಭಾವ ಪ್ರಧಾನ, ಶೋಧನ ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ಅನುಭಾವ ಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿಗಳೆಂದು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ರಚನೆಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿದೆ. ಈ ಪ್ರಧಾನ ಮಾದರಿಗಳೊಳಗೆ ಉಪಮಾದರಿಗಳೂ ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನ ಕಾವ್ಯಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಒಳಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು. ಶತಕ, ವಚನಗಳಿಂದ ತೊಡಗಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳವರೆಗೆ ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನ ಮಾದರಿಯ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ತೋರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಯಾಮದ ಕುರಿತ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಒತ್ತಾಸೆಗಳು ಈ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನೂತನ ಕವಲೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ತವಕದಲ್ಲಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅನುಭಾವ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಮಾದರಿಯಾಗಿದ್ದೂ, ಭಾವಪ್ರಧಾನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೇ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕವಿಗಳು ಪಡೆಯುವ ಸಿದ್ಧಿಯ ಒಳಮಾದರಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಶೋಧನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ಚರಮಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನ'ವಾಗಿ ತೋರಲೂಬಹುದು. ಅನುಭಾವದ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಂತೂ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ನಿಲುಕದಷ್ಟಿವೆ. ಕೆಲವು ಸರಳರಚನೆಗಳು, ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಸರಳವಾಗಿ ತೋರುತ್ತಲೇ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುವ ರಚನೆಗಳು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿಗಳಂತೆ ತೋರುವವು. ಈ ಕುರಿತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಪಡೆಯಲು ಕವಿತೆಗಳ ನೇರ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಸೂಕ್ತವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ತಳೆದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಆಯಾ ಮಾದರಿಗಳವೆಂದು ಕೆಲ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಯಿತು.

ಈ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಬಳಿಕ ಹುಟ್ಟಿದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರಧಾನ ಮಾದರಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ ಎಲ್ಲ ಮುಖ್ಯ ಸ್ವಭಾವ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಲ್ಲವಾಗಿವೆ. 'ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ' ಎಂಬ ಮಾತು- ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಗಡಿರೇಖೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸೂಚಿಸಲು ಹೇಳಿದ್ದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ತ್ಯಕಾವ್ಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಮತ್ತು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಕವಲುಗಳಂತೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. 'ಸಾರ್ವಜನಿಕ', ಮತ್ತು 'ವೈಯಕ್ತಿಕ': 'ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ' ಮತ್ತು 'ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ' ಮುಂತಾಗಿ ಈ ಪ್ರಭೇದಗಳ ಕುರಿತು ಅಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಅಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವ ಕಾವ್ಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಶೋಧನ ಪ್ರಧಾನ'ವೆಂಬ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ

ವಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸಿದೆ. ಇನ್ನಿತರ ಯಾವುದೇ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೂ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವು ಶೋಧನೆಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಾಗಿದ್ದೂ 'ಶೋಧನ ಪ್ರಧಾನ'ವೆಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾದರಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದರ ಆಶಯವಿಷ್ಟೇ: ಶೋಧನಾತ್ಮಕ, ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗದ ನವೀನ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿವೆ. ಈ ಮೊದಲು ಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆದಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅಡಿಗ, ರಾಮಾನುಜನ್, ಚಿತ್ತಾಲರಂಥ ನವ್ಯಕವಿಗಳು ಅತ್ಯುಜ್ವಲವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸಿದ ಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಭಾಷೆಯ ಹಿಂದಿನ ಚಿಂತನೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಆಧುನಿಕವಾದ್ದು. ಶೋಧನಶೀಲ, ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಸಮನ್ವಯವಿನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಕಾವ್ಯ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಲಿಯಟ್ ಮುಂತಾದವರು ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಕಾವ್ಯದ ಕಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಮಾದರಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಲಾರದು. ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಮಾಜದ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದಾನೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಶಯಗಳು ಸಮಾಜದ ಸುಸಂಬದ್ಧತೆಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿವೆ. ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ನವ್ಯಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವನು ತಬ್ಬಲಿಯೂ, ಏಕಾಕಿಯೂ, ಅಸಹಾಯಕನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಚಿಂತನೆ ಕಾವ್ಯದರ್ಶನವನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಭಾಗದಲ್ಲೂ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಹೊಸ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳು ಉಂಟಾಗಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಂಥ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಾವ್ಯ ಮಾದರಿಯೂ ವಿಭಿನ್ನ ಎಂಬುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಅಂತಿಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಲುಕಾಚ್ಸ್ ಆಧುನಿಕ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕುರಿತು ಎತ್ತಿದ ಆಕ್ಷೇಪವಾದರೂ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ತನ್ನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಲಯದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಅವನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಾಗಿತ್ತು.

ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ರೂಪಾಂತರವೇ ಅದರ ಪರಮ ಸಿದ್ಧಿ ಎನ್ನಬೇಕು. 'ಆದಿಪುರಾಣ'ದಂಥ ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯವೇ ಇರಲಿ, 'ಜೋಗಿ', 'ನನ್ನ ನಲ್ಲ', 'ಕೋಲು ಸಖೀ', 'ಗಂಗಾವತರಣ'ಗಳಂಥ ಭಾವಗೀತಗಳೇ ಇರಲಿ, 'ಭೂಮಿಗೀತ', 'ಹರಿವ ನೀರಿದು' ಬಗೆಯ ನವ್ಯಕವಿತೆಗಳೇ ಇರಲಿ, ಅನುಭಾವದ ಹಾಡುಗಳಾಗಿರಲಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕಾವ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲೋಕಾವರಣದಲ್ಲಿ ಅದರ ನಿಯಮಗಳಿಗೊಳಪಟ್ಟ ಒಂದು ವಸ್ತು. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೈಗೂಡಿರಬೇಕು, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮನೆ ಮಾಡಿರಬಾರದು, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಂಕುಶವಾಗಬಾರದು ಎಂಬೆಲ್ಲ ಮಾತುಗಳ ಅರ್ಥವೆಂದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡ, ಕಾವ್ಯದ ರಕ್ತಗುಣವಾಗಿ ಹೋದ ಅಂಶವಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದೇ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿಯೇ ನಾವು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಕವಿಯ ಭಾಷೆ, ವಸ್ತು, ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಏಕತ್ರಗೊಂಡ ಕಾವ್ಯಾಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರಿಯುವುದೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಕಾವ್ಯತ್ವದತ್ತ ನಡೆಸಿದ ಅಂತರ್ಮುಖೀ ಯಾತ್ರೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಬಿಡಿ ಪದ್ಯಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸಮರ್ಥನೆಯಾಗಬಹುದು.

ತುಂಬ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಕೆಲ ವಿಭಾಗಗಳಾದರೂ ನಮ್ಮ ನೇರ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಪೂರ್ತಿ ಹೊರಗುಳಿದಂತಾಗಿದೆ. ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತಾಗಲೀ, ಪ್ರತಿಭಟನಾತ್ಮಕ ಕಾವ್ಯ (ಬಂಡಾಯ, ದಲಿತ ಕಾವ್ಯ) ಮಾದರಿಗಳ ಕುರಿತಾಗಲೀ ವಿಶೇಷ ಪರಿಶೀಲನೆ ಇಲ್ಲಿ

ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಆ ಕುರಿತೂ ಗಮನಿಸಿದೆ. ಮಾದರಿಗಳ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿದೆ. ವಿವಿಧ ಕಾವ್ಯಪಂಥಗಳ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತು, ವಿವಿಧ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಪಡೆಯುವ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಕುರಿತು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮತ್ತು ಆಳವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಕಣವಿ, ರಾಮಾನುಜನ್, ಕಂಬಾರ, ಶರ್ಮ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಆಧುನಿಕ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತೂ ಇಂಥ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿವೆ. ನವ್ಯೋತ್ತರ ಕಾವ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳೂ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯ ಕವಲುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು. ಇದು ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ನೂತನ ಆಯಾಮಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಮಾತು. ಹಾಗೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಮಾದರಿಗಳ ಪ್ರಸಕ್ತತೆ, ಪ್ರಯುಕ್ತತೆಗಳ ಕುರಿತೂ ಹೊಸ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳು, ಸಂವಾದಗಳು ಮೂಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದಂತೆಯೇ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತೂ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆ ಕುರಿತಂತೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಅನುಬಂಧದಲ್ಲೊಂದು ಕಿರುಟಿಪ್ಪಣಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಾಗಿ ಧರ್ಮವು ಪಡೆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪಗಳ ಕುರಿತು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಕಿರು ಅಧ್ಯಾಯವೊಂದನ್ನು ಬರೆದಿದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಅದೊಂದೇ ದೊಡ್ಡ ಅಧ್ಯಯನವೊಂದರ ವಸ್ತುವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಹಾಗೆಯೇ, ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಚರ್ಚೆಯ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಕಾರ್ಯವೂ ಹೊಸದಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿಯ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಃ ತತ್ವದ ಕುರಿತು ಎಂದೂ ವಿರೋಧವಿರಲಿಲ್ಲ. ಸರಿ, ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ತತ್ವವು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ರೂಪಗಳ ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಸ್ತಾಪಗಳೇ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಕುತೂಹಲಕರವಲ್ಲವೆ? ಇದೂ ಕೂಡ ದೀರ್ಘ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಅರ್ಥಾತ್, ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆಗಳನ್ನು ಹೊಸದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಳವಾಗಿ ಶೋಧಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಹಾಗೆಯೇ, ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ ಕವಿತೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ತೀರ ಮಿತವಾದುದು ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಮಾದರಿಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ಮುಖ್ಯ ಕವಿತೆಗಳ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲೂ ಆಗಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅರಿವು, ಅತೃಪ್ತಿ ಇದೆ. ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಇಂಥ ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ತುಂಬಿ ಕೊಡುವವೆಂಬುದು ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನಕಾರನ ಹಾರೈಕೆಯಾಗಿದೆ.

ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿ

ಕಾವ್ಯವು ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಕುರಿತಾದ ಅದಮ್ಯವೂ, ನಿರಂತರವೂ ಆದ ಹುಡುಕಾಟವಾಗಿದೆ. ಅಮೆರಿಕದ ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಅದನ್ನು 'ಉಪಮಾನದ ಅಪೇಕ್ಷೆ' ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತಾತ್ವಿಕ ತುದಿತಗಳಿಲ್ಲದ, ದರ್ಶನ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ನಿರ್ಜೀವ ಗೊಂಬೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಪ್ರಾಣ ಶಕ್ತಿಯಿರುವುದು ವಸ್ತುತಃ ಅರೂಪವಾಗಿರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ, ಅದರ ಸ್ಪಂದನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ. ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತವಾಗಿದ್ದರೆ ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದೆ. ಕೊನೆಯ

ಉತ್ತರಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸರಿಯಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅದು ಭಾವಿಸಿದಂತಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಅಭಿಜಾತವು ಅರ್ಥದ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದರೆ, ರಮ್ಯಕಾವ್ಯವು ನಿಜವಾದ ಭಾವದ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ನಿರತವಾಗಿದೆ. 'ಭಾವ'ವನ್ನು ಸತ್ಯದ ಪ್ರತಿಮೆ ಎಂದೂ, 'ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅರಿವಿನ ಅನುಭವವೇದ್ಯ ರೂಪ'ವೆಂದೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಅನುಭವ ನಿರೂಪಣೆ ಭಾವಕಾವ್ಯದ ವಿಧಾನವಾಗಿದ್ದರೆ ಆಧುನಿಕ ನವ್ಯಕಾವ್ಯವು ಅನುಭವ ಶೋಧದ ಸಂಕಲ್ಪಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಸತ್ಯವು ಪರಮ ಮೌಲ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸತ್ಯ ಯಾವುದೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇತ್ಯರ್ಥವಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಜೀವನತತ್ತ್ವವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರ್ಶ, ನೀತಿಪೂರ್ಣ 'ಪ್ರತಿಪಾದನೆ'ಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಸಂಕಟಗಳು, ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಬಂದು ಕೂತು ಕಾವ್ಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ತಳಮಳಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿವೆ. ಅನುಭಾವ ಕಾವ್ಯವು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯನೂತನವೆಂಬ ಮಾದರಿಯೊಂದರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗದ ಶೋಧದಲ್ಲೊಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಧುರಚೆನ್ನರು ಅನನ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳಗಿದ್ದಾರೆ.

ನವ್ಯೋತ್ತರದ ಕಾವ್ಯ ಹಲವು ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿಯುತ್ತಿದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪದ ಕುರಿತು ಈಗಲೇ ಖಚಿತವಾಗಿ ಏನನ್ನಾದರೂ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟವೇ. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹೊಸ ಕಾಲದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆಯುತ್ತಾ ಎಂದಿಗಿಂತ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಕುರಿತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು, ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗತೊಡಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಹೊಸ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದೇ? ಇದು ಭವಿಷ್ಯದ ಕುರಿತ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ರ್‍ಯಾನ್ಸಂ ಕವಿತೆಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಅದರ ನೇಯ್ಗೆ (texture) ಮತ್ತು ಬಂಧ (structure)ಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಿದ. 'ಬಂಧ' ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಕಾವ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಅದರ ಆಂತರಿಕ ನೇಯ್ಗೆಯಲ್ಲಿದೆ. ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಆ ನೇಯ್ಗೆಯೊಡನೆ ಒಳಗೂ, ಹೊರಗೂ ತೂರುತ್ತ-ಹೊರಸರಿಯುತ್ತ ಕಾವ್ಯದ ಬಂಧ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕುಶಲ ಜಾಲಗಾರನಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಹೊಸ ಮಾದರಿಗಳ ಕುರಿತು ಹುಟ್ಟುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸುವುದೆಂದರೆ ಕಲೆಯ ಅನಂತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅರಿವಿಗೆ ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಸರಿ. ಅಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಅಪೂರ್ಣವೆನ್ನಿಸಬಹುದಾದರೂ ಆ ಸಾಹಸ ವ್ಯರ್ಥವಲ್ಲ. ಇಂಥ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಡಬಹುದಾದ ಕೊನೆಯ ವಾಕ್ಯವೆಂದರೆ ಕೊನೆಯ ವಾಕ್ಯವೆಂಬುದೊಂದು ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ.

❖

ಅನುಬಂಧ

ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಕುರಿತ ಈ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಮೈದಾಳುವ ಬಗೆಯ ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆ ಪೂರಕವೆನಿಸಬಹುದು. ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಆರಂಭಿಸುವ ಮುನ್ನ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೂ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅದು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತಾದುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗಳು ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ವಿವೇಚಿಸತೊಡಗಿದವಾದರೂ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಹೊಸ ಮೊನಚು, ಹೊಸ ಒಗರು ಬಂದಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ದೊಡ್ಡ ರೂಪ ತಾಳಿ ನಮ್ಮೆದುರು ನಿಂತಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅಂಗೀಕೃತ ಸಂರಚನೆಗಳಿದ್ದವು. ಕವಿಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅಂಥದೊಂದು ಏಕಗವಾಕ್ಷಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಲ್ಲ. ವಿಘಟಿತ ಸಮಾಜದ ಸದಸ್ಯನೇ ಆಗಿರುವ ಕವಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ತನ್ನದಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನೂ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅವನ ಸ್ಥಿತಿ ಹೆಚ್ಚು ಅತಂತ್ರವೂ, ಅಭದ್ರವೂ ಆಗಿದೆ. ಅವನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತವೆನಿಸಬೇಕು, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಏಕಲೋಹವಾಗಿ ಬೆರೆತಿರಬೇಕು (ಕರಗಿಹೋಗಿರಬೇಕು). ಕಾವ್ಯ ರಸಿಕರೂ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮರಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಕವಿಯಿಂದ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಹಾರ ಕೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವನ ವಿವೇಚನೆಯ ಆಳ, ಸಂವೇದನೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ, ಗ್ರಹಿಕೆಯ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆಗಳು ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸತೊಡಗಿವೆ. ಅಂದರೆ ಲೇಖಕನಿಂದ ಓದುಗ ತಿಳಿಯಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಹೆಚ್ಚು ಅಮೂರ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯೂ ಅಮೂರ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿದರ್ಶನಾರ್ಥವಾಗಿ ನಾವೀಗ 'ಕವಿ' ಎಂದು ಉದಾಹರಿಸಿದಲ್ಲಿ ಕತೆಗಾರ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರ, ನಾಟಕಕಾರ, ಕಲಾವಿದ, ಅಥವಾ ಸಂಗೀತಗಾರ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸವಾಲುಗಳು ಒಂದೇ ರೂಪದಲ್ಲಿವೆ. ಆದರೆ ಆಯಾ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ತೋರುತ್ತವೆ. ಅವನ್ನೀಗ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕಾದಂಬರಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚು ಸಡಿಲ ಬಂಧವುಳ್ಳದ್ದು, ವಿಕಸನಶೀಲವಾದದ್ದು. ಹೆನ್ರಿಜೇಮ್ಸ್‌ನಂಥ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಕಲೆಯ ನಿಷ್ಠುರತೆಯಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಕಾಣಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವರ್ಜಿನಿಯಾ ವೂಲ್ಫ ಬಗೆಯವರು ಅದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಕ್ತ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಲಿದಿದ್ದಾರೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಆಕೃತಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿಯೇ ಒಳಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ, ಕವಿಯ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಸೇಂದ್ರಿಯವಾಗಿ ಬೆರೆಯಬೇಕಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಯಲಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಅವಕಾಶದ ರೀತಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಮಗ್ರ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆಯೇ ಅಥವಾ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು. ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದು ಆಳವಾಗಿ

ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವುದು ಅದು ಒಂದು ಗಾಢ ಅನುಭವವಾಗಿ ಕಲಕುವ ಶಕ್ತಿ ಪಡೆದಾಗಲೇ. ಅನುಭವವನ್ನು ಹಾಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಕೃತಿಗೊದಗುವುದು ಲೇಖಕ ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯ ಉತ್ಕಟತೆಗಳಿಂದ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಲಾರೆನ್ಸ್ ಸ್ಪಷ್ಟ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ಉಳ್ಳವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಜೀವನಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಗತಿಶೀಲತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೋಟಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವನು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಯ ತತ್ತ್ವಗಳ ಅಸಹ್ಯಕರ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದು ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬೆಳೆಯಗೊಡಬೇಕಾದುದು ಲೇಖಕನ ನೈತಿಕ ಕರ್ತವ್ಯ ಎಂದೇ ಲಾರೆನ್ಸ್ ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಕೆಲ ಮಾತುಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

"ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಮತಧರ್ಮ, ವಿಜ್ಞಾನ ಎಲ್ಲವೂ ದೃಢಸಮತೋಲನಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಮತಧರ್ಮಗಳು 'ಇದು ಸಲ್ಲ', 'ಇದನ್ನು ಮಾಡು' ಮುಂತಾದ ವಿಧಿನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ಹೇರುತ್ತವೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅದರ ನಿಶ್ಚಿತ ವಿಚಾರಗಳಿವೆ. ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ನಿಯಮಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಂತರ್‌ಸಂಬಂಧಗಳ ಕುರಿತು ಮಾಡಿದ ಅತಿದೊಡ್ಡ ಶೋಧವೆಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ತನ್ನದೇ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಕಾಲ, ಸಂದರ್ಭ, ಸ್ಥಳಗಳ ಆಚೆಗೆ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನೀವು ಯಾವುದನ್ನೇ ಆದರೂ 'ಮೊಳೆ ಹೊಡೆದು' ಕೂರಿಸಿದರೆ ಅದು ಒಂದೋ—ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಕಾದಂಬರಿಯೇ ಮೊಳೆಯನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊರಟು ನಡೆಯುತ್ತದೆ" (ಲಾರೆನ್ಸ್, ೧೯೭೨, ಪುಟ ೧೨೮).

ಕಾದಂಬರಿ ಎಂದರೆ ಜೀವನದ ಪುಸ್ತಕ ಎಂದು ವಾದಿಸುವ ಲಾರೆನ್ಸ್ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅದು ಕವಿತೆ, ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ, ವಿಜ್ಞಾನಗಳೆಲ್ಲದಕ್ಕಿಂತಲೂ ವಿಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ತತ್ತ್ವಗಳು ಒಂದು ಹಂತದವರೆಗೂ ಉಪಯುಕ್ತ ಎಂದೂ ಲಾರೆನ್ಸ್ ಹೇಳಿದ್ದಿದೆ. ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯ ವಾದಗಳು ಹಾಗಿರಲಿ, ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಜೀವನಾನುಭವ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿಬಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಕುರಿತು ನಾವು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ್ದೆಂದರೆ ಅದು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನ ಕಾವ್ಯದಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ನಿರೂಪಣಾ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಕೃತಿನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬರಹಗಾರನ ಕರಣವಾಗಿಯೇ ಕಾರ್ಯೋನ್ಮುಖವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಡುಚಿನದಾಗಿದೆ. ಕವಿ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರ, ಕಥೆಗಾರರೆಲ್ಲರೂ ರಸಿಕರೊಡನೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ತೊಡಗಬಲ್ಲರು. ನಾಟಕಕಾರನಾದರೋ ನಟರು ಮತ್ತು ದಿಗ್ದರ್ಶಕರನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕೃತಿ ಲೇಖಕನಾದರೂ ರಂಗಕೃತಿ ದಿಗ್ದರ್ಶಕನದ್ದಾಗುವುದರಿಂದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಜಟಿಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ, ಕಥೆ ಮುಂತಾದವು ಲೇಖಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಮಾದರಿಯ ಕಾವ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಆತ್ಮನಿಷ್ಠವಾದುದು. ಉಳಿದ ಬಗೆಯಲ್ಲೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕ ತನ್ನ ಕರ್ತೃವಿನ ಜೊತೆಗಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡು ರಂಗದ ಮೇಲೆ 'ಇದೇ ಈಗ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ' ಎಂಬಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮ. ಇಡಿಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಲೇಖಕನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕಟ್ಟಿದ ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆಯಾಮವನ್ನು

ಮರೆತು ಮಾತನಾಡಲಾರೆವು. ಅದರ ರಂಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪಕ್ಕಕ್ಕಿಟ್ಟು ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಹೊರಟರೆ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಲೆ ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನೊಳಗೊಳ್ಳುವ ಆದರ್ಶ ವಿಧಾನಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಈ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವೆಂದರೆ, ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕೃತಿಕಾರನ ಸಂವೇದನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ, ಅನುಭೂತಿಯ ಅಖಂಡತೆಯಾಗಿ ಸದಾಸರ್ವದಾ ಹಾಜರಿರುವ ಸಂಗತಿಯೇ ಆಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಪ್ರತಿ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ನಿಯಮಗಳು, ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳು ಇವೆ. ನೆಲಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ನೀರಿನ ಗುಣ ಬದಲಾಗುವಂತೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದೊಳಗೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಗುಣ, ಸ್ವಭಾವ, ಚರ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಿಂಚಿತ್ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡುವುದಾದರೆ ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯಲೆತ್ನಿಸುವ ಸಂದರ್ಭವಿದೆ. ಆಗ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ತನ್ನ ವಿಶ್ವರೂಪವನ್ನು ತೋರಿ ಕೌರವರನ್ನು ಸಂಭ್ರಾಂತರನ್ನಾಗಿಸುವ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕಾವ್ಯ 'ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ' ಹೇಳಬಹುದು, ಹೇಳಿದೆ. ಆದರೆ ಭಾಸ ಇದನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವಾಗ 'ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ' ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಮೂರ್ತಿವತ್ತಾಗಿ ಕಣ್ಣೆದುರು ನಡೆಯುವ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆ ಸಾಧಿಸಲಾರದ್ದನ್ನು ಕಾವ್ಯವು ತನ್ನ ಓದುಗರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಗೊಡಬಲ್ಲುದು. ಅದು ಹಾಗಿರಲಿ, ಭಾಸ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಗತ್ಯ ಪೂರೈಸಲು ಕಥೆಯನ್ನೇ ಸಣ್ಣಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡ. ದುಶ್ಶಾಸನನಿಂದ ತೊಡಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಅನುಭವದಿಂದ ತತ್ತರಿಸತೊಡಗುತ್ತಾರೆ: ಸಭೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಂತೆಯೇ ತೋರಿ ಯಾರು ನಿಜವಾದ ಕೃಷ್ಣನೆಂದು ಅವರು ತಿಳಿಯದಾಗುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ತನ್ನ ವಿಶ್ವರೂಪದ ಪರಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಔಚಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೊಡನೆ ಒಡನಾಡುತ್ತವೆ.

ಇಂಥ ಒಡನಾಟವಿಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೇ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವೂ ಮಹತ್ವದ್ದನ್ನು ಹೇಳಲಾರದು. ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಜೈವಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಪಾತ್ರ ಮಹತ್ತರವಾದದ್ದು. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೇಳಲಾದಂತೆ ಕಲಾವಿದನ ಸಂವೇದನೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಅದಾಗುವುದರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗ, ಸಾನ್ನಿಧ್ಯ ಆದ್ಯಂತವಾದುದು. ರೂಪಕ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ತಂತ್ರ ಎಂಬ ವಿಶಾಲವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡರೆ ರೂಪಕಕ್ಕೂ, ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಅವಿನಾ ಎಂಬ ಬಗೆಯದು. ಕಥೆ ಕೂಡ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಯಲ್ಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಜಟಿಲ, ಸಂಕೀರ್ಣ ನೇಯ್ಗೆಯುಳ್ಳ ರಚನೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ 'ಕಥೆ'ಯೇ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಕವಿಗಳ ಸಂವಾದವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿದೆ. ಜೈನಕವಿಗಳು ರಾಮಾಯಣ, ಭಾರತಗಳ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ತತ್ತ್ವ ಪ್ರಕಟಿಸಲೆತ್ನಿಸಿದ್ದನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು. ಶ್ರೀ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಹೇಳಿದಂತೆ ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವೇ ಕಥೆ, ಅವೇ ಪಾತ್ರ, ಅವೇ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಬೇರೊಂದು ತತ್ತ್ವಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ನಾಗಚಂದ್ರನ ರಾವಣ, ತಕ್ಷಣ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವ ಇಂಥ ಒಂದು ಪರಿಷ್ಕೃತ ಪಾತ್ರ. ಮತಧರ್ಮಗಳೊಳಗೇ ಇಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಹೊರಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ವೈದಿಕ ಕವಿಗಳಲ್ಲೂ ಇದೆ, ಜೈನ ಕವಿಗಳಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಹೊಸ ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ

ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ ಭರತ ಭೋಗಯೋಗ ಸಮನ್ವಯಕಾರನಾಗಿ ಬಂದ. ಪಂಪನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಭರತ ಇನ್ನೂ ಭೋಗ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿದ್ದು ಯೋಗಪಥ ಅವನಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ದೂರದಲ್ಲಿತ್ತು. ನಾನಿಲ್ಲಿ ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ 'ಕಥೆ'ಗಳು ವಸ್ತುತಃ ಕಾವ್ಯಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಅವು ಕಥಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಕುರಿತು ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಬಲ್ಲವಾಗಿವೆ.

ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು ನಿರೂಪಕನನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ. ಆದರೆ 'ನಾಟಕವು ಆರಂಭವಾಯಿತೆಂದರೆ (ಕವಿಗೆ) ಮಧ್ಯೆ ತಲೆಹಾಕುವುದಕ್ಕೆ ಅಪ್ಪಣೆ ಇಲ್ಲ' ಎಂದು ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು ವ್ಯತ್ಯಾಸದತ್ತ ಕೈತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ (ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ, ೧೯೬೦, ಪುಟ ೨೪೬). ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಲೇಖಕ ತನ್ನದೇ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ಹೋಗಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಕಥೆಯ ಪಾತ್ರವೊಂದು ಕಥೆ ಹೇಳುವಂತೆ ಬರೆಯಬಹುದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲೊಬ್ಬ 'ನಿರೂಪಕ'ನನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ಎಲ್ಲವೂ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೇ ಕಂಡಂಥವು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವನ ಕಾರ್ಯವೆಲ್ಲವೂ ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿರಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಕೆಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ನಾಟಕದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದರ್ಶನವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನೂ ಹೇಳಿದ. 'ವಸ್ತು'ವೇ ನಾಟಕದ ಆತ್ಮ, ಪ್ರಾಣ, ಆದ್ಯತತ್ತ್ವ ಎಂದು ಆತ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಹೀಗೆ ಆಯಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಅಲ್ಲಿ ಪಡಕೊಳ್ಳುವ ಮಾದರಿಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯು ಪಡೆದ ರೂಪಾಂತರಗಳು, ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ರೂಪಾಂತರಗಳಿಂದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕ, ವಿವರ ಪರಿಶೀಲನೆ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎಳೆದಿರುವುದು ಕೆಲ ಹೊರಗೆರೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ.

❖

ಆಕರ ಸೂಚಿ

ಅಡಿಗ, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ೧೯೭೭ ಸಮಗ್ರಗದ್ಯ; ಬೆಂಗಳೂರು
೧೯೮೩ ಲೇಖನಗಳು ಮತ್ತು ಮುನ್ನುಡಿಗಳು; ಬೆಂಗಳೂರು.
೧೯೯೯ ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯ; ಬೆಂಗಳೂರು

ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಯು. ಆರ್. ೧೯೯೦ ಪೂರ್ವಾಪರ; ಸಾಗರ
೧೯೯೨(೧೯೭೧)* ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ; ಸಾಗರ
೧೯೯೨(೧೯೭೪) ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಾಗರ
೨೦೦೧ ಲೇ: 'ದಲಿತ ಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆ' ('ಶತಮಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ'- (ಸಂ) ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್)

ಅನಂತನಾರಾಯಣ, ಎಸ್. ೨೦೦೦(೧೯೬೨) ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕವಿತೆಯ ಮೇಲೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ; ಮೈಸೂರು

ಅನಂತರಂಗಾಚಾರ್, ಎನ್. ೨೦೦೨ ಪಂಪಭಾರತ (ಸಂ); ಬೆಂಗಳೂರು

ಅಶೋಕ, ಟಿ.ಪಿ. ೧೯೯೯(೧೯೮೯) ವಾಸ್ತವತಾವಾದ; ಬೆಂಗಳೂರು
೧೯೯೪ ಕಂಬಾರರ ಕಾವ್ಯ; ಕೆಲವು ಅಧ್ಯಯನಗಳು; ಪುತ್ತೂರು

ಆಮೂರ, ಜಿ.ಎಸ್. ೧೯೮೯ 'ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ'- (ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭ (ಸಂ) ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ)
೧೯೯೧ ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯ; ಬೆಂಗಳೂರು
೧೯೯೫ ಸಾತ್ವಿಕಪಥ; ಬೆಂಗಳೂರು
೧೯೯೯ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ; ಬೆಂಗಳೂರು
೨೦೦೧ ಕಥನಶಾಸ್ತ್ರ; ಬೆಂಗಳೂರು

ಉಷಾ, ಎಂ. ೧೯೯೯ ಒಳಗಣ ರಣರಂಗ ಹೊರಗಣ ಶೃಂಗಾರ; ಬೆಂಗಳೂರು

ಕಲ್ಗುಡಿ, ಬಸವರಾಜ ೧೯೮೮ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅನುಭಾವ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ; ಬೆಂಗಳೂರು
೧೯೯೯ ನಕ್ಷೆ-ನಕ್ಷತ್ರ; ಬೆಂಗಳೂರು

ಕಾಯ್ಕಿಣಿ, ಗೌರೀಶ ೧೯೯೫ ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪುಟ ೪; ಅಂಕೋಲಾ
೧೯೯೬ ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪುಟ ೫; ಅಂಕೋಲಾ

* ಮಾಹಿತಿ ಲಭ್ಯವಿರುವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಸಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣ ವರ್ಷ ಸೂಚಿಸಿದೆ.

ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಕೀರ್ತಿನಾಥ	೧೯೯೨	ಬಯಲು-ಆಲಯ; ಹಂಪಿ
	೧೯೯೩	ಬಾರೊ ಸಾಧನಕೇರಿಗೆ; ಧಾರವಾಡ
	೧೯೯೫	ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗಾತಿ; ಧಾರವಾಡ
	೧೯೯೬(೧೯೯೦)	ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ; ನವದೆಹಲಿ
	೧೯೯೮	ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ; ಹಂಪಿ
	೨೦೦೧	ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಮ್; ಬೆಂಗಳೂರು
	೨೦೦೨(೧೯೬೨)	ಯುಗಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ; ಧಾರವಾಡ
ಕುಲಕರ್ಣಿ, ಆರ್.ಜಿ.	೧೯೯೪	ಮಧುರಚೆನ್ನರ ಜೀವನ, ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಕೃತಿ ಸಂಪದ; ಬೆಂಗಳೂರು
ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ, ಸೇಡಿಯಾಪು	೧೯೯೨	ವಿಚಾರಪ್ರಪಂಚ; ಪುತ್ತೂರು
ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಕೆ.	೧೯೭೫(೧೯೫೫)	ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ; ಮೈಸೂರು
	೧೯೭೩	ಮಮ್ಮಟನ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ; ಮೈಸೂರು
ಕುವೆಂಪು	೧೯೮೭(೧೯೫೩)	ವಿಭೂತಿಪೂಜೆ; ಮೈಸೂರು
	೧೯೮೭(೧೯೭೦)	ಇತ್ಯಾದಿ; ಮೈಸೂರು
	೧೯೮೯(೧೯೬೨)	ರಸೋವೈಸಃ ; ಮೈಸೂರು
	೧೯೯೧(೧೯೪೪)	ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಚಾರ; ಮೈಸೂರು
	೧೯೯೨(೧೯೬೪)	ಷಷ್ಠಿನಮನ; ಮೈಸೂರು
	೧೯೯೪(೧೯೭೦)	ದ್ರೌಪದಿಯ ಶ್ರೀಮುಡಿ; ಮೈಸೂರು
	೨೦೦೦	ಸಮಗ್ರಕಾವ್ಯ ಸಂಪುಟ ೧ ಮತ್ತು ೨; ಹಂಪಿ
ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರ್, ಸಿ.ಪಿ.	೧೯೯೯	ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ; ಹಂಪಿ
ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಎ.ಆರ್.	೧೯೬೦	ಭಾಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಲೇಖನಗಳು; ಮೈಸೂರು
ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಎಂ.ಜಿ.	೧೯೯೪	ಕೃತಿ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ; ಮೈಸೂರು
ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ತೆಕ್ಕುಂಜ	೨೦೦೧	ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆ (ಸಂ); ಬೆಂಗಳೂರು
ಗೋವಿಂದರಾಜ, ಗಿರಡ್ಡಿ	೨೦೦೧	ಸಮಗ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ (ಸಂಪುಟ ಒಂದು ಮತ್ತು ಎರಡು); ಬೆಂಗಳೂರು
ಚೆನ್ನಿ, ರಾಜೇಂದ್ರ	೧೯೯೯(೧೯೮೯)	ದೇಶೀವಾದ; ಬೆಂಗಳೂರು
ಚಿತ್ತಾಲ, ಗಂಗಾಧರ	೨೦೦೨	ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಕವಿತೆಗಳು; ಬೆಂಗಳೂರು
ಚಿತ್ತಾಲ, ಯಶವಂತ	೨೦೦೧	ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಪ್ತಧಾತುಗಳು; ಮಲ್ಲಾಡಿಹಳ್ಳಿ
ಜವಳಿ, ಬಿ.ಸಿ. ಮತ್ತು ಶಾಂತರಸ (ಸಂ)	೧೯೭೯	ರಸಿಕಚಕ್ರಿ ಹರಿಹರದೇವ; ಬಳ್ಳಾರಿ

ಡಿವಿಜಿ	೧೯೭೦(೧೯೩೨)	ಜೀವನ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಮೈಸೂರು
	೧೯೮೭	ಮಂಕುತಿಮ್ಮನ ಕಗ್ಗ; ಮೈಸೂರು
	೧೯೮೮(೧೯೫೦)	ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಕ್ತಿ; ಬೆಂಗಳೂರು
	೨೦೦೧	ಲೇ: ಕವಿತೆಯ ಒಳಗು-ಹೊರಗು (ಶತಮಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ(ಸಂ.) ಎಚ್.ಎಸ್.ಆರ್.)
ತರೀಕೆರೆ, ರಹಮತ್	೨೦೦೦	ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ: ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿ; ಹಂಪಿ (ಸಂಪಾದಿತ)
	೨೦೦೧	ಲೇ: "ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ: ಹತ್ತು ವರ್ಷ" ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ (ಶತಮಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ (ಸಂ.) ಎಚ್.ಎಸ್.ಆರ್.)
ತಾರಾನಾಥ, ರಾಜೀವ	೨೦೦೧(೧೯೬೮)	ಲೇ: "ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು" (ಶತಮಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ (ಸಂ.) ಎಚ್.ಎಸ್.ಆರ್.)
ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಎಚ್.	೧೯೬೩	ಶರಣರ ಅನುಭಾವ ಸಾಹಿತ್ಯ; ಮೈಸೂರು
	೧೯೯೮(೧೯೮೫)	ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ; ಮೈಸೂರು
ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ, ಮುಳಿಯ	೧೯೭೭(೧೯೩೮)	ನಾಡೋಜ ಪಂಪ; ಮೈಸೂರು
ತಿರುಮಲೇಶ್, ಕೆ.ವಿ.	೧೯೯೯(೧೯೮೯)	ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ; ಬೆಂಗಳೂರು
ತೀನಂಶ್ರೀ	೧೯೬೧(೧೯೫೩)	ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ; ಮೈಸೂರು
ದೇವೀರಪ್ಪ, ಎಚ್.	೧೯೭೧	ಹಂಪೆಯ ಹರಿಹರದೇವರ ಎಂಟು ರಗಳೆಗಳು; ಬೆಂಗಳೂರು
ದೇಶಪಾಂಡೆ, ಜಿ.ಟಿ.	೨೦೦೦	ಅಭಿನವಗುಪ್ತ (ಅನು.ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ); ನವದೆಹಲಿ.
ನಗೇಂದ್ರ	೧೯೯೫	ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತ (ಅನು. ಪ್ರಧಾನ್ ಗುರುದತ್ತ); ನವದೆಹಲಿ
ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, ಕೆ.ಎಸ್.	೧೯೯೪(೧೯೮೬)	ಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಮಾಲೆ; ಬೆಂಗಳೂರು
	೨೦೦೧	ಕೈಮರದ ನೆರಳಲ್ಲಿ; ಬೆಂಗಳೂರು
ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಕೆ.ಎಲ್.	೧೯೯೯	ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣ (ಸಂ): ಬೆಂಗಳೂರು
ನರಸಿಂಹಭಟ್ಟ, ಪಾದೇಕಲ್ಲು	೧೯೯೮	ಅಭಿನವಗುಪ್ತ; ಸಾಗರ

ನಾಗರಾಜ, ಡಿ.ಆರ್.	೧೯೯೦	ಅಮೃತ ಮತ್ತು ಗರುಡ; ಬೆಂಗಳೂರು
	೧೯೮೭	ಶಕ್ತಿ ಶಾರದೆಯ ಮೇಳ; ಸಾಗರ
	೧೯೯೬	ಸಾಹಿತ್ಯಕಥನ; ಸಾಗರ
	೧೯೯೯	ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು ಮತ್ತು ಶೈವ ಪ್ರತಿಭೆ; ಸಾಗರ
ನಾರಾಯಣ, ಕೆ.ವಿ.	೧೯೮೮	ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ- ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ; ಬೆಂಗಳೂರು
	೧೯೯೭	ಬೇರು ಕಾಂಡ ಚಿಗುರು; ಬೆಂಗಳೂರು
ನಾರಾಯಣ, ಪಿ.ವಿ.	೧೯೯೪	ವಚನ ಪರಿಸರ; ಬೆಂಗಳೂರು
ನುಗಡೋಣಿ, ಅಮರೇಶ	೧೯೯೯	ನುಡಿವ ಬೆಡಗು; ಹಂಪಿ
ದರ್ಗಾ, ರಮಜಾನ್	೧೯೮೨	ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ; ಮೈಸೂರು
ನಿಸಾರ ಅಹಮದ್, ಕೆ.ಎಸ್.	೧೯೯೧	ಮನದೊಂದಿಗೆ ಮಾತುಕತೆ; ಬೆಂಗಳೂರು
ನಂಜೇಗೌಡ, ಎಚ್	೨೦೦೦	ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ; ಮೈಸೂರು
ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯ, ಆರ್.	೧೯೭೨(೧೯೦೭)	ಕರ್ಣಾಟಕ ಕವಿ ಚರಿತೆ; ಬೆಂಗಳೂರು
ಪುಟ್ಟಯ್ಯ, ಬಿ.ಎಂ.	೧೯೯೯	ಕಾಲ್ನಡಿಗೆ; ಬೆಂಗಳೂರು
ಪುತಿನ	೧೯೮೦	ರಸಪ್ರಜ್ಞೆ; ಮೈಸೂರು
	೧೯೮೮	ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯ; ಬೆಂಗಳೂರು
	೧೯೯೯(೧೯೬೬)	ಕಾವ್ಯ ಕುತೂಹಲ; ಮೈಸೂರು
ಪ್ರಭುಶಂಕರ	೧೯೯೩(೧೯೭೯)	ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆ; ಬೆಂಗಳೂರು
	೨೦೦೦(೧೯೬೬)	ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆ; ಮೈಸೂರು
ಬಸವರಾಜು, ಎಲ್.	೨೦೦೧	ಅಲ್ಲಮನ ವಚನ ಚಂದ್ರಿಕೆ; ಬಳ್ಳಾರಿ
	೧೯೮೮(೧೯೬೬)	ಅಕ್ಕನ ವಚನಗಳು; ಮೈಸೂರು
ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ, ನರಹಳ್ಳಿ	೧೯೯೮	ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ; ಬೆಂಗಳೂರು
ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ, ಎನ್.	೧೯೯೯(೧೯೭೯)	ಹೊರೆಸನ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ; ಮೈಸೂರು
	೨೦೦೩(೧೯೫೯)	ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ; ಮೈಸೂರು
ಬೇಂದ್ರೆ, ದ.ರಾ.	೧೯೫೧	ಗಂಗಾವತರಣ; ಧಾರವಾಡ
	೧೯೭೪	ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿರಾಟ್ ಸ್ವರೂಪ; ಧಾರವಾಡ
	೧೯೮೨	ಗರಿ; ಧಾರವಾಡ
	೧೯೮೭(೧೯೩೮)	ನಾದಲೀಲೆ; ಧಾರವಾಡ

	೧೯೯೫	ಅರಳು ಮರಳು; ಧಾರವಾಡ
	೨೦೦೧	ಲೇ: "ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಹೊಸರೀತಿ"— (ಶತಮಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ (ಸಂ) ಎಚ್.ಎಸ್.ಆರ್.)
ಭಟ್, ವಿ.ಎನ್.	೧೯೯೫	ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ; ಶಿವಮೊಗ್ಗ
ಮಧುರಚೆನ್ನ	೧೯೭೨(೧೯೩೩)	ನನ್ನ ನಲ್ಲ; ಹಲಸಂಗಿ
ಮರಿಯಪ್ಪ ಭಟ್ಟ, ಎಂ.	೧೯೯೬	ಸರ್ವಜ್ಞ ವಚನ ಸಂಗ್ರಹ (ಸಂ); ನವದೆಹಲಿ
ಮರುಳಸಿದ್ದಯ್ಯ, ಜಿ.	೧೯೭೩	ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ; ಮೈಸೂರು
ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಕೆ ಮತ್ತು ಕಿ.ರಂ. ನಾಗರಾಜ	೨೦೦೧(೧೯೭೯)	ವಚನಕಮ್ಮಟ, (ಸಂ); ಬೆಂಗಳೂರು
ಮಾಳವಾಡ ಸ.ಸ.	೧೯೯೬(೧೯೬೩)	ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನಸಂಗ್ರಹ; ದೆಹಲಿ
ಮಿಣಜಿಗಿ, ಸುರೇಂದ್ರನಾಥ್	೨೦೦೦	ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆ; ಬೆಂಗಳೂರು
ಮುಗಳಿ, ರಂ.ಶ್ರೀ.	೧೯೫೩	ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ; ಮೈಸೂರು
	೧೯೭೦	ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಸಂಚಯ; ದೆಹಲಿ
ಯರವಿನತೆಲಿಮಠ, ಸಿ.ಆರ್.	೨೦೦೦	ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದಗಳು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭ; ಹಂಪಿ.
ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್, ಎಚ್.ಎಸ್.	೧೯೯೫	ಹಾಡೆ ಹಾದಿಯ ತೋರಿತು
	೨೦೦೧	ಶತಮಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ (ಸಂ)
ರಾಜಶೇಖರ್, ಜಿ.	೨೦೦೧	ಲೇ: 'ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರ ಕಾವ್ಯದ ದ್ವಂದ್ವ ವಿನ್ಯಾಸ' (ಶತಮಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ (ಸಂ) ಎಚ್.ಎಸ್.ಆರ್.)
ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ, ಬರಗೂರು	೧೯೮೧	ಸಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣ; ಬೆಂಗಳೂರು
	೨೦೦೦	ಲೇ. 'ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನೆಲೆ' (ಶತಮಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ (ಸಂ) ಎಚ್.ಎಸ್.ಆರ್.)
ರಾಮಚಂದ್ರನ್, ಸಿ.ಎನ್.	೨೦೦೦(೧೯೯೦)	ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ; ಬೆಂಗಳೂರು
ರಂಗನಾಥಶರ್ಮಾ, ಎನ್.	೧೯೬೬	ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣ (ಸಂ); ಬೆಂಗಳೂರು

ಲಂಕೇಶ್, ಪಿ. ೧೯೯೩(೧೯೭೦) ಅಕ್ಷರ-ಹೊಸ ಕಾವ್ಯ; ಬೆಂಗಳೂರು

ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣಭಟ್ಟ, ಎನ್.ಎಸ್೧೯೮೯ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸ್ವರೂಪ (ಸಂ); ಬೆಂಗಳೂರು

೧೯೯೭ 'ಅನನ್ಯ' (ಅಡಿಗ ಕಾವ್ಯ ಪರಿಶೀಲನೆ) (ಸಂ.); ಬೆಂಗಳೂರು

೨೦೦೨ ಶಾಸ್ತ್ರಭಾರತಿ; ಬೆಂಗಳೂರು

ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ, ಹೆಚ್.ಎಸ್. ೨೦೦೧ ಆಕಾಶದ ಹಕ್ಕಿ; ಬೆಂಗಳೂರು

ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಮಾಸ್ತಿ ೧೯೨೪ ವಿಮರ್ಶೆ; ಬೆಂಗಳೂರು

ಶಾಮರಾಯ, ತ.ಸು. ೧೯೯೬ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸಭಾರತ ಸಂಗ್ರಹ (ಸಂ); ನವದೆಹಲಿ

ಶಾಂತರಸ ೨೦೦೦ ತತ್ವಪದಗಳು (ಸಂ); ಬೆಂಗಳೂರು

ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಜಿ.ಎಸ್. ೧೯೮೭(೧೯೬೫) ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ; ಬೆಂಗಳೂರು

೧೯೯೬ ಸಮಗ್ರ ಗದ್ಯ ಸಂಪುಟ: ೩; ಬೆಂಗಳೂರು

೧೯೯೯ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ; ಬೆಂಗಳೂರು

೨೦೦೧(೧೯೬೭) ಲೇ: 'ರತ್ನಾಕರನ ಭೋಗ-ಯೋಗದ ತೊಡಕು' (ಶತಮಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ (ಸಂ) ಎಚ್.ಎಸ್.ಆರ್.)

ಶಿವಮೂರ್ತಿ ಸ್ವಾಮಿಗಳು ೧೯೫೭ ಹಂಪೆ ಹರಿಹರದೇವ ವಿರಚಿತ ಶತಕದ್ವಯ (ಸಂ); ಮತಿಘಟ್ಟ

ಶಿವಾನಂದ, ಎಸ್ ೧೯೯೧ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸವಾಲುಗಳು; ಶಿವಮೊಗ್ಗ

ಶಿವಾರೆಡ್ಡಿ, ಕೆ.ಪಿ. ೧೯೯೯ ಶತಮಾನದ ಕವಿತೆ ಜೋಗಿ (ಸಂ); ಹಂಪಿ

ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು, ಚಿ. ೨೦೦೦ ಬೇಂದ್ರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ (ಸಂ); ಬೆಂಗಳೂರು

ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ವಿ. ೧೯೭೩ ಶ್ರೀವಿಜಯನ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ (ಸಂ); ಬೆಂಗಳೂರು

೧೯೭೬ ಕಲಾನುಭವ; ಬೆಂಗಳೂರು

ಹಿರೇಮಠ, ಎಸ್.ಎಂ. ೧೯೯೯ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ; ಕಲಬುರ್ಗಿ

ಹುಬಳಿ, ಎಸ್.ಜಿ. ೧೯೬೯ ನಿಜಲಿಂಗ ಶತಕ ಮತ್ತು ಸೋಮೇಶ್ವರ ಶತಕ; ಧಾರವಾಡ

~ ~ ~ * * * ~ ~ ~

Bibliography

Albert D. Van Nostrand	(1957)	Literary Criticism in America. New York
Arnold Mathew	(1979)	'The study of poetry' -English Critical Texts (Ed) Enright and Ernst De Chickera; Delhi
Coleridge , S.T.	(1979)	'Biographia Literaria' -English Critical Texts (Ed) Enright and Chickera; Delhi.
Devy, G.N.	(1995)	After Amnesia; Hyderabad
Eliot, T.S.	(1996)	The Sacred Wood: London
	(1975)	Selected Prose; London
	(1979)	'The Metaphysical Poets'- English Critical Texts (Ed) Enright and Chickera; Delhi
	(1986)	Three Essays; Delhi
	(1992)	Selected Poems; Delhi
Herbert Read	(1950)	Collected Essays in Literary Criticism; London
Hiriyanna, M.	(1954)	Art Experience; Mysore
Johnson Samuel	(1979)	'Preface to Shakespare'; Eng. Critical Texts, Delhi
Krishna Murthy, K	(1974)	Essays in Sanskrit Criticism; Dharwad
Krishna Murthy, M.G.	(1970)	D.H. Lawrence: Tale as a Medium; Mysore
Kapil Kapoor	(1998)	Literary Theory: Indian Conceptual Frame Work; Delhi.
Lawrence, D.H.	(1972)	'Morality and the Novel' -Twentieth Century Literary Critisicsm (Ed) David Lodge; London

Lucas George (1972) 'The Ideology of Modernism'. (Ed) Lodge; London

Narasimhaiah, C.D. (1963) F.R. Leavis: Some Aspects of his work; Mysore

Pope (1908) Essay On Criticism; Cambridge

Richards, I.A. (1948) Principles of Literary Criticism; London

Sidney, Philip (1979) An Apology for Poetry; Delhi.

Scot Nathan, R (1974) 'Faith and Art in a World Awry' Twentieth Century Criticism- Major Statements (Ed) Handy and Westbrook; Delhi.

Valery Paul (1958) The Art of Poetry; London

Wordsworth William (1979) 'Preface to Lyrical Ballads' -Eng. Critical Texts Ed. Enright; Delhi

Wellek and Warren (1962) The Theory of Literature; Delhi

Wheelright Philip (1974) 'Poetry, Myth and Reality' Twentieth Century Criticism - Major Statements (Ed) Handy and WestBrook; Delhi

---***---